Geschichte des neueren dramas: bd.] Geschichte der dramatischen ...

Robert Prölss


Dei
Sub Numine
Viget

Geschichte

der

dramatischen Literatur und Kunst

in Deutschland

von der Reformation bis auf die Gegenwart.

Von

Robert Prölß.

Erster Band.



Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1883.

Vorwort.

Die Geschichte des Dramas bildet einen Theil der Literaturgeschichte. Gleichwohl ist die gesonderte Darstellung seiner Entwicklung mehr, als die jedes andern Theiles derselben, geboten, da es immer schwer oder nie möglich sein wird, diese Entwicklung im Zusammenhange der übrigen Literatur in ihrem vollen Umfange zur Darstellung zu bringen. Das Drama steht nämlich unter ganz anderen Bedingungen, als die übrigen Zweige der Poesie. Es ist abhängig von noch einer andern Kunst, der Schauspielkunst, und von einem immer zusammengesetzter und kostspieliger gewordenen Apparate, der Bühne. In welchem Maße, läßt sich am besten aus der Behauptung einzelner seiner Beurtheiler erkennen, daß das Drama erst durch die Darstellung nicht etwa seine volle Bedeutung, sondern überhaupt seine Bedeutung erlange, während für die übrigen Zweige der Poesie Bühne und Schauspielkunst gar nicht in Frage kommen. Andererseits sind aber die Interessen dieser beiden letzteren auch vielfach wieder ganz andere, als die der dramatischen Poesie und der Poesie überhaupt. Die Bühne ist nicht nur eine Kunstanstalt, sondern in noch viel größerem Umfange eine Anstalt für Unterhaltung, ja ein industrielles, speculatives Unternehmen. Es sind daher

noch ganz andere Einflüsse, unter denen sich das Drama entwickelt hat, als die, welche den Gang der übrigen Dichtungsarten bestimmten. Seine Entwicklung ist theilweise eine völlig gesonderte. Sie verlangt daher auch zum Theil einen wesentlich andern Standpunkt der Betrachtung. Der Versuch, eine Geschichte des deutschen Dramas zu schreiben, ist daher schon öfter gemacht worden. Meist ist es in zu engem Rahmen geschehen, um auch nur den hervortretenderen Erscheinungen völlig gerecht werden zu können. Der vorliegende erneute Versuch hat diesen Rahmen erweitert. Auch hat er zu vermeiden gesucht, die Darstellung auf zu enge Gesichtspunkte einzuschränken. Die Eintheilung ist daher eine ebenso ungesuchte, wie zwanglose. Denn grade beim Drama sind die Einflüsse oft so mannichfaltige, daß sie sich nicht auf den Begriff einer bestimmten Richtung oder Strömung zurückführen lassen. Wie überhaupt, schien auch hier möglichste Objectivität der Darstellung das zumeist zu Erstrebende. Obschon es an Fleiß nicht gefehlt, fühlt der Autor sehr wohl, daß er der Nachsicht bedarf. Die Schwierigkeit der Aufgabe wird, wie er hofft, ihn für Manches entschuldigen.

Inhaltsverzeichniß.

Das neuere Drama der Deutschen.

I.

Entwicklung der Sprache und des nationalen Geistes.

Einfluß der Kirche auf die Sprache. — Aelteste Dichtungen in der Volkssprache. — Die Mundarten. — Umbildung der hochdeutschen Mundarten. — Versbildung. — Die Literatur unter den Geistlichen. — Gegensatz der geistlichen und weltlichen Macht. — Das Ritterthum und die Kreuzzüge. — Aufblühen der Städte. — Die ritterliche Dichtung. — Verfall des Ritterthums und des Reichs. — Erweckung des Bürgerstands. — Die bürgerliche Dichtung. — Charakter derselben. — Der Meistergesang.

Die germanischen Völker, die sich von Asien her über die zwischen den Alpen, der Ost- und der Nordsee gelegenen Länder ergossen hatten, waren in ihrer weiteren Ausbreitung schon früh mit den Römern zusammengestoßen und von diesen nach langen und schweren Kämpfen entweder unterworfen oder zurückgedrängt worden. Von ihnen gelang es den zwischen Rhein und Donau angesessenen Stämmen sich ihre Freiheit und Selbständigkeit bald wieder zurückzuerobern, die sie fortan, ebenso wie ihre Stammeseigenthümlichkeit, Sitten und Sprache behaupteten. Die Stärke ihrer Stammeseigenthümlichkeit war es hauptsächlich, der sie nächst ihrer Tapferkeit diesen Vortheil verdankten. Doch war es auch wieder sie, welche eine nationale Einigung der verschiedenen Stämme, eine Verschmelzung der verschiedenen Mundarten zu einer gemeinsamen Sprache lange verhinderte und erschwerte. So niedrig man sich zu jener Zeit

die Kultur dieser Völker auch denken möchte, so besaßen sie doch neben einer schon hoch entwickelten Ausbildung der verschiedenen Mundarten bereits eine Dichtung, ja selbst eine Schriftsprache, die Runenschrift. Das älteste der uns erhaltenen Denkmale der Buchstabenschrift, die dem 4. Jahrhundert angehörende gothische Bibelübersetzung des Ulfila (318—388), zeigt die Sprache in dieser Mundart bereits auf einer sehr hohen Stufe der Ausbildung, ja das Verhältniß, in dem die späteren Mundarten zu ihr stehen, läßt sogar annehmen, daß in ihnen die Sprache bereits an Vollkommenheit und Mannichfaltigkeit der Formen verloren hatte, da sie von ihr sowohl hierin, als in dem Reichthum der Wurzeln und Bildungen, und an Wortfülle für das, was das sinnliche Leben betrifft, weit überragt werden. Auch glaubt man den Ursprung der Siegfried- und der Thiersage noch weiter zurück, als in die Tage des Ulfila, verlegen zu dürfen.

Was den römischen Herrschern und ihren Heeren nicht gelungen war, die Verdrängung der nationalen Sprache dieser Völker, sollte aber der römischen und griechischen Geistlichkeit, wenn auch nicht völlig, so doch allmählich in einem bestimmten Umfang gelingen. Sie drängte den Völkern ja überhaupt mit dem Christenthum hier die griechische, dort die römische Sprache als Sprache der Kirche auf. Eine neue Moral trat an die Stelle der in der Stammeseigenthümlichkeit wurzelnden alten, eine auf die Kirche und die christliche Glaubenslehre bezogene Dichtung an die der alten mit der verblassenden Götterlehre verwachsenen Gesänge. Daß uns von der alten nationalen Dichtung der germanischen Völker aus der früheren Zeit so gar nichts erhalten geblieben, wird wohl am meisten daraus erklärbar sein, daß die Kirche ein Interesse hatte, alle Denkmale einer Dichtung zu vernichten, welche ganz in der heidnischen Weltanschauung wurzelte, die zu überwinden sie ja grade den Beruf in sich fühlte. Ausrotten konnte sie darum freilich die alte Ueberlieferung nicht, die sich durch mündliche Tradition im Volksgesange erhalten haben muß, um in einer viel späteren Zeit, wenn auch ohne Zweifel verändert und umgebildet, wieder hervortreten zu können. Auch gelang es der Kirche nicht, ihre Sprache ganz an die Stelle der nationalen Mundarten zu setzen, obschon die Religion ein gemeinsames Band um die von ihr gewonnenen Völker schlang. Vielmehr war grade die Volkssprache der Boden, auf dem sie nach langer Bevormundung dem nationalen Geiste und der Eigenthümlichkeit desselben die ersten

Zugeständnisse machen sollte. Den lateinischen kirchlichen Dichtern traten zunächst deutsche kirchliche, beiden lateinische und deutsche weltliche gegenüber, bei welchen letzteren zum Theil die alte Heldensage, die alte heidnische Weltanschauung wieder hervortrat; so ist aus dem 8. Jahrhundert eine kosmogenische Dichtung, das Wessobrunner Gebet, in deutscher alliterirender Prosa, so der Heliand, eine altsächsische Evangelienharmonie aus der Zeit Ludwig des Frommen, so das Hildebrand und Hadubrandlied, welches um 800 von zwei Fuldaer Mönchen niedergeschrieben worden sein soll, in oberdeutscher mit niederdeutschen Elementen gemischter Mundart und das Lied von Walther von Aquitanien in einer lateinischen Versbearbeitung des Tegernseer Mönchs Ekkehard d. A. (um 1000) erhalten geblieben.

Nachdem Gothen und Longobarden längere Zeit eine hervorragende Rolle bei diesen germanischen Völkern gespielt, ohne doch in größerem Umfange eine nationale Einigung derselben herbeiführen zu können, strebten von Gallien aus die Franken diesem Ziele nicht ohne Erfolg zu, das aber erst unter Karl dem Großen erreicht wurde, der nicht nur fast alle germanischen Stämme des Festlandes, sondern auch das romanische Italien unter seinen Scepter, ein neues Weltreich begründend, beugte. Allein in der ungeheuren Ausdehnung desselben, so wie in dem unklaren Verhältniß, in welches das neue Kaiserthum zu dem Papstthum gerieth, indem Karl d. Gr. die weltliche Macht und das kirchliche Ansehen des letztern vermehrte, (s. 2. Hlbbd. S. 7), sowie in der Eigenart und den Sonderinteressen der nur mit Waffengewalt niedergehaltenen Stämme und ihrer Herzöge, lagen auch schon wieder die Keime zu seiner Auflösung, zu den inneren und äußeren Kämpfen, die seine Nachfolger erwarteten und denen sie nicht gewachsen waren. Schon Ludwig der Fromme gerieth in Abhängigkeit von der Geistlichkeit und von einzelnen Großen des Reichs, das nach seinem Tode in drei Theile zerfiel. Erst um diese Zeit scheint das Wort theutisk (volksthümlich), welches sich überhaupt nur bis 813 zurückverfolgen läßt, als Bezeichnung des Landes in Gebrauch gekommen zu sein, von dem 843 Ludwig der Deutsche König wurde.

Deutsch konnte daher auch von jetzt erst die Sprache genannt werden, was aber keine Veränderung derselben anzeigen sollte. Vielmehr bestand das, was man nunmehr so nannte, schon seit längerer Zeit. Man unterschied es jetzt aber als Hoch- und als Niederdeutsch,

sowie neuerdings, im Gegensatz zu den jüngeren Formen, als Althochdeutsch und Altniederdeutsch. Diese beiden Sprachzweige umfaßten wieder verschiedene Mundarten, das Althochdeutsche (die alemannische oder schwäbische, die baiersche und die oberfränkische Mundart), und das Altniederdeutsche (die niederfränkische und die sächsische Mundart). Die Vermittlung bildete das Mitteldeutsche die (hessische, die thüringische und die rheinische Mundart).

Ursprünglich bestanden zwischen dem Hoch- und dem Niederdeutschen nur Dialektunterschiede. Der Gegensatz beider wurde erst durch eine Lautverschiebung bei den dem Hochdeutschen angehörenden Stämmen herbeigeführt. In dieser älteren Form der deutschen Sprache war die Versbildung noch nicht blos an die Betonung oder das Gewicht der Sylben, sondern auch an die Quantität gebunden, insofern die Stärke des Nebentons (der Hauptton lag stets auf der Wurzelsylbe) durch die Länge oder Kürze der zunächst vorangehenden Sylbe bedingt wurde. Der älteste Vers bestand aus einer Langzeile von 8 Hebungen, die durch die Cäsur in zwei Hälften von je 4 Hebungen zerlegt wurde, die durch Alliteration, d. i. durch den Gleichlaut der am stärksten betonten Sylben, später (in der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts) aber auch durch den Endreim, zusammengehalten wurden. Das erste ganz in Reimversen verfaßte uns bekannte Gedicht ist Otfried's Evangelienharmonie.

Der Schriftgebrauch blieb lange fast ganz in den Händen der Geistlichen. St. Gallen war eine der ersten und vornehmsten Pflegestätten der Wissenschaft und der Kunst, deren Förderung von Karl d. Gr. für eine der wichtigsten Regentenaufgaben gehalten wurde. Da er die Geistlichkeit ausschließlich damit betraute, wuchs deren Einfluß. Die Schulen von Tours und von Fulda wurden berühmt. Später traten Utrecht, Lüttich, Köln, Bremen, Hildesheim, Trier und Corvey hinzu. Auch Ludwig der Fromme verfolgte ähnliche Ziele, mehr noch die Ottonen, unter denen die classischen Studien einen mächtigen Aufschwung nahmen. Dieser Einfluß der deutschen Könige hörte jedoch mit der Unabhängigkeitserklärung der Kirche in geistlichen Dingen unter Gregor VII. auf. Von hier begann der Verfall der Dom- und der Klosterschulen.

Die ganze Zeit von Karl d. Gr. bis Heinrich IV. war mit Kämpfen des Königthums gegen die auf Unabhängigkeit dringende

Macht der Herzöge und Kirche erfüllt. Die von Karl d. Gr. aufgehobene Erblichkeit der Herzogswürde war um die Wende des 9. zum 10. Jahrhundert schon wieder hergestellt. Die kleineren Herren machten sich dieses Beispiel zu Nutze. Sie unterwarfen sich die bisher freigesessenen Bauern, die in ein Verhältniß der Hörigkeit geriethen, das sie von dem Genuß der politischen und bürgerlichen Freiheiten mehr und mehr ausschloß. Später wurden aber auch noch die großen Reichsämter erblich und die Güter des Reichs kamen in den Besitz einzelner Großen und kirchlichen Stifter. Es entstand ein erblicher Fürsten-, ein besonderer Ritterstand, denen gegenüber sich das Städtewesen und in diesem ein Bürgerstand ausbildete, der in dem Kampfe der Könige gegen die Fürsten längere Zeit meist auf die Seite der ersteren trat.

Heinrich I. hatte den Widerspruch zwar erkannt, welcher in dem Umstande lag, daß die Kaiser und Könige, welche doch das Recht der Einsetzung der Geistlichkeit in ihren Ländern beanspruchten, gleichwohl erst selbst die Zeichen ihrer Würde aus den Händen derselben entgegennehmen und ihrer Weihe bedürfen sollten. Er hatte erkannt, welcher Machtanspruch im Keime hier lag und darum, der Erste, die kirchliche Krönung und Salbung abgelehnt. Aber schon Otto d. Gr., welcher das Kaiserthum Karl's d. Gr. zu erneuern strebte, glaubte sein Ansehen in den feindlich gesinnten italienischen Landen nicht besser stützen zu können, als durch die Weihe des Papstes, den er doch, wegen des unmittelbar darauf erfolgten Abfalls, selbst wieder absetzen zu können glaubte. Der Krieg zwischen der geistlichen und der weltlichen Macht war hiermit erklärt. Er wurde nach langen Kämpfen durch Gregor VII. für erstere siegreich entschieden. Die geistliche Macht erhob sich über die weltliche und jeder Einzelne im Reich war hierdnrch zugleich zweien Herren unterworfen, deren Interessen sich fast immer feindlich entgegenstanden. Der kirchliche Geist hatte hierdurch wieder einen mächtigen Aufschwung gewonnen. Er theilte sich besonders dem Ritterthum mit, das sich inzwischen ausgebildet und eine ideale Richtung genommen hatte. Auch lag der Kirche nichts näher, als sich dieses ritterlichen Geistes zu ihrer Verherrlichung und Kräftigung zu bedienen. Es entstanden geistliche Ritterorden, doch auch die weltlichen wurden in ihre Dienste gezogen. Veranlassung gaben zunächst die Kämpfe gegen die die christlichen Lande von verschiedenen Seiten bedrohenden Ungläubigen,

Araber, Sarazenen und Ungarn. Die Befreiung der heiligen Stätten aus den Händen der Mohamedaner trat noch hinzu. Es entstanden die Kreuzzüge.

Die mächtigen Wirkungen, den diese auf den Zustand der europäischen Völker ausübten und die Veränderungen, die sie bei ihnen herbeiführten, haben von mir schon hinlänglich im ersten Band dieses Werks zur Darstellung gebracht werden können. Auch Deutschland wurde davon mit berührt. Ich will dafür nur auf zwei Erscheinungen hinweisen, zuerst auf den Aufschwung, welchen auch hier durch die Berührung mit der romanischen Ritterschaft der ritterliche Geist, die ritterlich höfische Bildung nahm, so daß sie die gelehrte kirchliche zeitweilig fast völlig verdrängte; sodann auf das Aufblühen des Städtewesens und Bürgerthums infolge der überraschenden Entwicklung von Handel, Gewerben und Künsten.

Die Dichtung war bis gegen 1190 noch ganz in den Händen der Geistlichkeit und der Volkssänger geblieben, doch hatte sie unter den neuen Einwirkungen einen veränderten Charakter gewonnen. Dies zeigt sich in der 1137 oder 1147 von einem Geistlichen verfaßten Kaiserchronik, in der die verschiedenartigsten Ueberlieferungen zusammenflossen, sowie in dem nur wenig später von einem Volksdichter verfaßten König Ruother, der auf die alte Heldensage zurückgriff. Auch das Nibelungenlied hat seinen Ursprung in dieser früheren Zeit, da es (nach Bartsch) sich bis 1149 zurückverfolgen läßt. Der von dem Elsasser Heinrich dem Glichesaere (Gleißner) herrührende Reinhart Fuchs weist dagegen entschieden auf französischen Ursprung hin. Den Uebergang zu der eigentlich höfischen ritterlichen Dichtung aber bildet nach der gewöhnlichen Annahme Heinrich von Veldecke mit seiner nach dem französischen Roman Enéas um 1184 am Clever Hofe gedichteten Eneit. Sie ist in mitteldeutscher Mundart geschrieben, welche um diese Zeit in der Dichtung überhaupt eine Rolle spielt und eine Art Mittelglied zwischen der alt- und der mittelhochdeutschen Sprache bildet, die ebenfalls nun in Aufnahme kam und hauptsächlich durch Abschwächung der Vocale in den End- und Flexionssylben entstanden war, welche, sobald sie sich nicht durch folgende Consonanten geschützt fanden, fast durchgehend in ein stummes oder doch nur schwach betontes e verwandelt wurden. Diese Sprache, und zwar die schwäbische Mundart, wurde unter den Hohenstaufen zur

herrschenden. Die dialektischen Unterschiede der Dichter traten jetzt mehr zurück. Selbst die niederdeutschen eigneten sich diese Sprache mehr und mehr an.

Es ist eine glänzende Reihe von Dichtern, welche durch sie eine neue Dichtung begründeten, um darin heimische und fremde Sage unter nordischem und romanischem, besonders französischem Einfluß neu aufblühen zu lassen, das Leben der eignen Zeit in phantastisch romantischer Weise zu schildern und den Empfindungsgehalt derselben im Lied zu verherrlichen. Auch das Lehr- und Sittengedicht entwickelte sich schon jetzt, um später das hauptsächlichste Bindeglied zwischen dieser höfisch-ritterlichen und der sie ablösenden Dichtung des bürgerlichen Meistergesanges zu werden.

Man bringt den Verfall der ersteren gewöhnlich mit dem Verfall des Reichs nach dem Aussterben des hohenstaufischen Hauses in Verbindung. Auch ist nicht zu bezweifeln, daß die Verwilderung, welche das Interregnum herbeiführte, an dieser Erscheinung einen wesentlichen Antheil hat. Allein diese Verwilderung selbst hatte noch andere Ursachen. Sie war nicht am wenigsten in dem Umstand begründet, daß sich inzwischen eine merkwürdige Veränderung in den Verhältnissen der verschiedenen Stände vollzogen hatte. Das Ritterthum hatte sich in den Kreuz- und Römerzügen allmählich erschöpft und zu Grunde gerichtet. Der ideale ritterliche Geist war erstorben. Wenn man auch noch lange in der alten ritterlichen Weise fortdichtete, so geschah es doch meist in nur äußerlicher Nachahmung; der Geist dieser Dichtung wurde ein anderer, er sank wie das Ritterthum selbst mehr und mehr von seiner Höhe herab. Dagegen war das Bürgerthum reich und mächtig geworden. Sein Selbstgefühl war gewachsen. Es hatte die Verwaltung der Städte an sich gerissen. Es schloß sich nun auch noch zu Vereinigungen gegen die raublustige Ritterschaft und die Uebergriffe der Fürsten zusammen. Mit dem Aufblühen der Gewerbe hatte sich unter dem Einfluß der Italiener, Franzosen und Niederländer ein Kunstgeschmack ausgebildet, der sich nicht nur in ihnen, sondern auch selbständig zu bethätigen begann, besonders in den Werken der kirchlichen Baukunst. Auch waren bürgerliche Dichter schon immer an der ritterlichen Dichtung, wenn schon in deren Geiste, betheiligt gewesen. Doch neigten sie sich dabei meist einer didaktischen, moralisirenden Auffassung und Darstellung zu. Diese wurde jetzt, wo der

Gegensatz zwischen Bürgerthum und Ritterthum im Leben wie in der Dichtung sich immer entschiedener herausbildete, das maßgebende Element. Die Satire trat noch hinzu. Hatte man früher selbst noch Gegenstände, die kaum eine poetische Behandlung vertrugen, wenn auch meist unzulänglich, in ein poetisches Gewand zu kleiden versucht, so kam jetzt umgekehrt die Prosa, als die dem Geiste der Zeit besonders entsprechende sprachliche Darstellungsform, selbst für poetische Gegenstände in Aufnahme. Romane, Erzählungen, Schwänke in Prosa entstanden. Verhängnißvoll dabei war, daß, während die ritterliche Dichtung in der mittelhochdeutschen Sprache ein Darstellungsmittel gefunden hatte, welches die dialektischen Unterschiede mehr und mehr ausglich und hierdurch eine allgemeine nationale Sprache zu werden versprach, die neue bürgerliche Dichtung grade die lokale Eigenthümlichkeit in der Sprache wieder zum Ausdruck zu bringen suchte, zugleich aber auch die Veranlassung zu einer willkürlichen Vermischung der dialektischen Unterschiede gab und hierdurch eine Vergröberung und Verwilderung der Sprache im Allgemeinen herbeiführte; zumal die neuere Dichtung sich seltener an die Gebildeten, als an das gemischte Bürgerthum wendete und darum im Ausdruck nicht derb und verständlich genug glaubte werden zu können.

Es kann nicht Wunder nehmen, daß auf diese Weise die Dichtung immer verstandesmäßiger, nüchterner, phantasie- und reizloser, ja derber und roher wurde und ihrem eigentlichen Berufe und Zwecke mehr und mehr sich entfremdete. Besonders tief aber sank im Gegensatz zu dem überschwänglichen Liebesbegriff der Ritterdichtung die Darstellung des Liebeslebens herab; der Verherrlichung einer abstracten Gedankenliebe trat die dreiste, ja rohe Darstellung derb realistischer Liebe, ja des bloß physischen Sinnengenusses gegenüber.

Es lag dieser Dichtung aber gleichwohl ein Element zu Grunde, das sich noch immer als ideales bezeichnen läßt, das unverkennbare Streben nach Wahrheit. Dieser Zug trat auch im Leben und zwar am reinsten und entschiedensten auf dem Gebiete der Religion und Moral hervor. Man wollte sich nicht mehr an der bloßen äußeren mechanischen Frömmigkeit genügen lassen, man begann das Wesen der christlichen Lehre in's Auge zu fassen, man hielt dem Schein dieses Wesen, dem Rechte die Pflicht entgegen und begann hiernach Kirche und Staat und alle Stände und Berufe einer immer strengeren Prü-

fung zu unterwerfen. Es war der reformatische Geist, der sich schon darin regte und gewiß ein fruchtbarer Boden für eine neue Dichtung gewesen sein würde, wenn sich dafür nur genügende Talente gezeigt hätten. So aber schlug er in ihr nur theils eine lehrhaft moralisirende, theils eine polemisch satirische Richtung ein.

Die schul- und zunftmäßige Betreibung der Poesie, welche immer mehr Platz griff und den Meistergesang charakterisirt, beruht ebenfalls mit auf diesen Verhältnissen. Der Zusammenhang zwischen ihm und der Minnedichtung ist von Gervinus*) auf's deutlichste dargethan worden. Die allgemeine und strenge Beobachtung bestimmter Regeln weist auch schon in dieser auf eine durch Lehre vermittelte Tradition hin. Die zunftmäßige Abschließung zu bestimmten Schulen trat aber erst später, in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts, hervor. Die älteste auf uns gekommene Tabulatur gehört nach Grimm**) dem Jahre 1393 an. Es ist in der Kunst immer ein Zeichen entschiedenen Verfalls, wenn man nur noch von der Schule einen neuen Aufschwung derselben erwartet. Nicht als ob diese nichts dazu beitragen könnte. Wohl aber weil es beweist, daß man auf das Lehrhafte ein zu großes Gewicht legt, daß es an wahrhaft künstlerischen Individualitäten gebricht und man Ersatz dafür in der Regelmäßigkeit, in der technischen Richtigkeit, im Formalismus sucht und auch findet.

Ursprünglich bestanden die Vereinigungen, aus denen die Gesangschulen hervorgingen nicht blos aus Handwerkern. Auch Gelehrte waren an ihnen betheiligt. Später aber schlossen sie sich ganz von den gewerbmäßigen Sängern zu zunftmäßigen Schulen ab, deren Mitglieder ausschließlich dem Handwerkerstande angehörten.

Die Mitglieder der Singschulen waren nach verschiedenen Graden geordnet. Alle hießen Gesellschafter — der unterste Grad umfaßte die Schüler. Wer die Lehrzeit bestanden, trat in den Grad der Schulfreunde ein. Sänger war der, der einige Töne, von Anderen erfunden, vorzutragen, Dichter, der nach den Tönen Anderer Lieder zu machen, Meister, der selbst Töne zu erfinden verstand. Aus den Meistern wurden die Merker gewählt, die, an die Dreizahl gebunden, bei dem Hauptsingen auf die Uebereinstimmung mit der Tabulatur zu achten

*) Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. Leipzig 1840.
**) Ueber den Meistergesang.

und die Fehler dagegen anzumerken hatten. Es wurden hiernach Preise und Strafen ertheilt. Die Musik erscheint demnach als vornehmster Zweck dieser Schulen, die Dichtung ihr untergeordnet. Lange herrschte darin der Geist ehrenhaften Bürgersinns und erprobter Biederkeit, erst allmählich artete derselbe in Pedanterei, Spießbürgerlichkeit und Geschmacklosigkeit aus.

Gleichzeitig machten sich aber auch die Einwirkungen der von Italien ausgehenden Renaissance des Alterthums und die mit ihr Hand in Hand gehenden humanistischen Bestrebungen geltend. Sie konnten anfänglich um so weniger einen Einfluß auf die bürgerliche Dichtung gewinnen, als die Gelehrten sich völlig von dieser zurückgezogen hatten und nicht minder exclusiv, als sie, sich auf den Gebrauch der classischen Sprachen einschränkten; der Adel, ganz dem Waffenhandwerke und dem sinnlichen Lebensgenuße ergeben, aber weder für die einen noch für die anderen Interesse zeigte. Nur ganz allmählich, und immer nur unvollkommen, durch mangelhafte Uebersetzungen classischer Dichtungen, gelang es, sie einigermaßen für die bürgerliche Dichtung fruchtbar zu machen.

II.

Das Drama im 15. Jahrhundert.

Keime einer dramatischen Dichtung in Deutschland. — Erste Spuren weltlicher Elemente im Drama. — Der Narr. — Veränderter Geschmack der Zeit. — Realistische Richtung desselben. — Charakter der Fastnachtsspiele. — Stoff und Form verschiedener Feste. — Spielweise. — Uebergänge des Fastnachtsspiels in's Sittenspiel und in's geistliche Drama. — Hans Rosenblüt. — Hans Folz. — Die Renaissance und der Humanismus. — Die moralische satirische Richtung. — Das lateinische Schuldrama.

Keime zu dramatischer Entwicklung lagen zwar schon in den Festfeiern der alten germanischen Völker; doch wissen wir nichts von einer weiteren Entwicklung derselben. Möglich, daß das Streitgedicht der Trouvères und Troubadours, daß die Streitspiele des Mittelalters, die wir bei anderen Völkern kennen lernten, damit im Zusammenhang stehen. In Deutschland weist höchstens der Wartburgkrieg auf solche Spiele zurück. Doch bildete auch hier im 14. Jahrhundert, wie Ger-

vinus es ausgedrückt hat, das Streitgedicht die Seele des gnomischen Gesanges. Sollte dies aber die ganze weltliche dramatische Bethätigung der mittleren Zeiten sein? Sollte das im 15. Jahrhundert anscheinend plötzlich in Nürnberg hervortretende Fastnachtsspiel nicht noch auf andere Quellen zurückweisen? Sollten weltliche dramatische Spiele, wenn auch in noch so einfacher und roher Form, nicht schon von Alters her neben den kirchlichen bestanden haben? Sollte die Volkslust, der Volksübermuth, der sich doch sonst überall in dem Umfange regte, daß er trotz der Verbote der Synoden und Concile immer wieder bis in das Heiligthum der Kirchen drang, wovon sogar Grimm das kirchliche Schauspiel selbst seinen Ausgang nehmen läßt, nur in Deutschland zu keinen derartigen Spielen geführt haben? Lagen dazu doch die Keime ebenfalls schon in den Festfeiern der alten Germanen mit ihren scherzhaften Vermummungen und Aufzügen und nicht hierin allein! Brachten die Römer doch ebenfalls ihre Spiele, Atellanen und Mimen in's Land, die ohne Zweifel von den fahrenden Leuten ergriffen und wenn auch nicht weiter ausgebildet, so doch umgebildet worden sein werden. Ja selbst mit dem classischen Lustspiel der Römer ward man, wenn auch nur in engeren Kreisen, vertraut. Das Interesse daran hatte zur Zeit der Ottonen eine solche Stärke gewonnen, daß, wie wir gesehen, Hroswitha durch ihre in lateinischer Sprache und Terenzianischer Form geschriebenen Stücke hauptsächlich den Terenz bei ihren Klosterfrauen zu verdrängen gedachte. Von hier an hören freilich auch hier diese spärlichen Nachrichten von weltlichen dramatischen Uebungen auf. Doch hat sich schon aus dem 12.—13. Jahrhundert ein mit deutschen Reden und komischen Scenen gemischtes Spiel, der Ludus paschalis sive de passione Domini aus Benedictbeuren erhalten. Haben sich diese komischen Scenen organisch aus den kirchlichen Spielen entwickelt? Sind sie unmittelbar aus dem Leben des Volks in diese hineingetragen oder nach fremden Mustern in sie aufgenommen worden? Oder zeigen sich in ihnen nicht doch vielleicht Elemente gleichzeitig neben ihnen herlaufender weltlicher Spiele, die in sie eindrangen oder von ihnen hereingezogen wurden?

Lange ehe man die Fastnachtsspiele der Aufzeichnung werth hielt, wird es deren, wenn auch nur als unbeholfene Stegreifspiele oder Pantomimen gegeben haben. Verkleidungen, Verspottungen, Mummenschanz, Aufzüge liefen ihnen voraus, wie sie ihnen noch immer zur Seite

blieben. Wollen doch Einige, welche Nürnberg für die Wiege der Fastnachtsspiele halten, sie geradezu aus dem Schönbartlaufen entstehen lassen. Allerdings war letzteres mit dergleichen Spielen verbunden, doch sicher nur, weil man dieselben schon vorfand. Auch waren sie sicher zu dieser Zeit nicht blos auf Nürnberg, ja selbst nicht auf Baiern beschränkt. Obschon uns nur aus diesen Gegenden derartige Spiele erhalten geblieben sind, lassen die Mittheilungen A. Hagen's (Geschichte des Theaters in Preußen) doch keinen Zweifel, daß ähnliche Spiele zu dieser Zeit schon im Norden Deutschlands bestanden. Hier wird uns nämlich von der Gesellschaft der Zirkeler (so genannt nach dem Attribut (dem Rade) ihrer Schutzpatronin, der h. Katharina) in Lübeck berichtet, daß deren Fastelavensdichter alljährlich in einem besonderen Gebäude, der Schauburg, Vorstellungen abhielten, welches 1458 während einer dieser Vorstellungen zusammenstürzte.

Um freilich eine höhere Ausbildung in Deutschland gewinnen zu können, war theils das Wesen des deutschen Volks zu ernst, theils sein Leben zu dürftig und in den letzten Zeiten auch zu roh. Man braucht nur auf Inhalt und Ausdruck zu sehen, welche die Fastnachtsspiele des hier vorliegenden Zeitraums in der Mehrheit zeigen und an denen sich gleichwohl durch ein ganzes Jahrhundert das Bürgerthum, wenn schon vielleicht nur das niedere, von Städten ergötzen konnte, welche zu den glänzendsten und behäbigsten des Reichs zählten. Waren doch damals selbst die Sitten des Adels und der Höfe von einer unglaublichen und doch noch immer zunehmenden Rohheit.

Gervinus führt die Thatsache, daß das Schauspiel nun aber plötzlich in allgemeinere Aufnahme kam und sich in einer immerhin reichen Literatur zu entfalten begann, auf den erwachenden Sinn für das Malerische zurück. Während man früher nur nach Befriedigung des Ohres verlangt habe, sei jetzt auch der Sinn des Auges noch thätig geworden und habe seinerseits wieder vornehmlich nach Befriedigung verlangt. Allerdings trat, wie Gervinus weiterhin ausführt, damals neben dem Schauspiel noch vieles Andere hervor, was diese Ansicht zu unterstützen scheint. Die Malerei entwickelte sich, die Buchdruckerei übte ihre Wirkungen aus, der Holzschnitt entstand und die Miniaturen kamen zur Blüthe. Allein andererseits blieb die gelesene Dichtung doch noch immer wesentlich nur auf das Gehör bezogen, gleich wie das weltliche Drama den Sinn des Auges vorerst nur in

kümmerlichster Weise zu befriedigen strebte. Wenn beide auch einen Ersatz für das Singen und Sagen der epischen Dichter boten und mit dem Verdrängen des epischen Gesanges eine große Periode der Musik zum Abschlusse kam, so wurde doch gleichzeitig wieder der Grund zu einer neuen gelegt, welche dereinst zu noch ungleich großartigeren Werken führen sollte. Auch beweisen die Singschulen allein, daß der Sinn des Ohrs noch immer der bevorzugte in der Dichtung blieb. Das Verlangen nach Befriedigung desselben hörte nicht auf, es wollte nur auf eine neue Weise befriedigt sein, ebenso wie früher schon immer der Sinn des Auges nach Befriedigung gesucht hatte, jetzt aber neue und erhöhte Befriedigung forderte.

Es war aber noch ein anderer Umschwung, welcher sich damals allmählich vollzog. Die Kirche hatte den Menschen so viel als möglich von der unmittelbaren Gegenwart, von der Wirklichkeit abzuziehen gesucht und auf die Zukunft, auf das Jenseit verwiesen; die Scholastik hatte ihn mehr und mehr in eine Begriffswelt zu bannen gestrebt, die Dichtung das Besondere in das Allgemeine, das Wirkliche in die Allegorie, in eine Gedankenwelt aufzulösen getrachtet oder es doch nur aus der Ferne gezeigt. Jetzt aber begann man den Blick auf die unmittelbare Gegenwart des wirklichen Lebens zu richten. Die praktischen Interessen traten neben den idealen auf und drohten letztere zu verdrängen. Die Lebenslust, der Lebensübermuth, das sinnliche Element der Liebe forderte in der Poesie das lange verkümmerte Recht. Man wollte nun selbst das Vergangene noch in unmittelbarer Gegenwart sehen, sei es im Bild oder Schauspiel. Man gab die Allegorie zwar nicht auf, sie sollte jedoch den Interessen der Gegenwart dienen. Und auch das eigene Leben, ja selbst das Niedrigste dieses Lebens verlangte nach Darstellung. Man glaubte den Menschen nicht derb genug an die niedrigste Seite seiner Natur erinnern zu können, sie seiner Ueberhebung, seiner Eitelkeit, seiner Romantik in ihrer ganzen Blöße entgegenhalten zu sollen. Mit einem Wort, die Dichtung war immer realistischer, cynischer, immer spöttischer, immer bürgerlicher und bei der Enge der dem Bürgerthum eignen Lebensanschauung und dem Mangel an Bildung im Ganzen auch immer niedriger, platter, brutaler geworden.

Dazu kam, daß die auf gewisse Tage verfparte und eingeschränkte Lebenslust schon von Altersher das Einerlei des Lebens in übermüthigster

Weise zu unterbrechen gesucht und dem Uebersinnlichen das Sinnliche, dem Hohen das Niedere, dem Sittlichen das Unsittliche, der Scham das Schamlose in höhnischer, spottlustigster Weise entgegengehalten und alle Hüllen von dem niedergerissen hatte, was Zucht und Anstand verbargen. Man denke der phallischen Lieder der Aegypter und Griechen, des unzüchtigen Charakters der alten griechischen Komödie, der Atellanen, Mimen und Saturnalien der Römer. Der Charakter, welchen das alte Fastnachtsspiel zeigt, würde also allein noch keineswegs für eine besondere Gesunkenheit der Sitten zu sprechen brauchen. An diesem Tage führte der cynische Uebermuth, führte die Narrheit das Scepter. Die meisten dieser Spiele weisen direct darauf hin. Manche haben nur Narren zu Spielern.*) Waren doch diese vielleicht die ursprünglichsten Figuren derselben und ihr unbeschränktes Recht zu verspotten und Jemandem einen Schimpf anzuthun, ging nur von ihnen auf die anderen Figuren derselben mit über.**) Schimpfe wurden daher auch nicht selten diese Spiele genannt.***) Und daß dieses Wort nicht nur Scherz, sondern auch Spott bedeutete, geht aus dem Gebrauche desselben vielfach hervor. Das Zotige, Unfläthige, Kothige bildete ihr eigentliches volksthümliches Element.†) Daher es nur wenigen Spielen ganz fehlt. Selbst die manierlicheren huldigen wenigstens stellenweise der herkömmlichen Rohheit.††) Wenn auch auf die Sitten der Zeit dabei Streiflichter fallen, so wird man sich doch hüten müssen, allgemeine Schlüsse daraus zu ziehen. Viele Ausdrücke hatten wohl schon durch langen Gebrauch an Rohheit verloren. Noch zur Zeit unserer Väter bedienten sich aus diesem Grunde Bürger und Bürgersfrauen arglos solcher Bezeichnungen, die wir heute nur schwer über die Lippen zu bringen vermöchten. Das Schlimmste aber wurde den Bauern in den

---

*) Dies ist z. B. im Spiel 32, 38, 44, 116 bei Keller der Fall.

**) So schließt Spiel 6 bei Keller:

Laßt unsren schimpf euch wohlgefallen ꝛc.

und Nr. 33 hebt an:

Nu hört ihr Herrn und vernehmt den schimpf — ꝛc.

***) So trägt z. B. Manuel's Fastnachtsspiel v. J. 1525 gradezu den Titel eines Fastnachtsschimpfs.

†) Die schlimmsten Spiele in dieser Beziehung sind Nr. 4, 7, 9, 10, 12—14 19, 25, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 40—45, 49, 52, 66, 69, 77, 88 bei Keller.

††) So Nr. 16, 17, 59, 70, 87, 96 bei Keller.

Mund gelegt, denen wir meist in diesen Spielen die Hauptrollen zuertheilt finden. Wie die attischen Bauern die Bürger Athens in Wirklichkeit zu verhöhnen kamen, woraus man die Entstehung der altattischen Komödie abgeleitet hat, so kommen sie hier wenigstens im Spiele, den übermüthigen Reichsstädtern einen Schimpf anzuthun. Als Verächter aller Sitte, als Vertreter der Gemeinheit und Unzucht werden sie aber zugleich selbst der Verspottung mit preisgegeben. Die meisten der eigentlichen Fastnachtsspiele haben daher das Ansehen von bäurischen Spottspielen. Der Gegensatz zwischen Städtern und Bauern ist wohl auch selbst noch darin zum Gegenstande der Darstellung gemacht, so in dem Neidhartspiele. Geht es gar zu toll her — und besonders die geschlechtlichen Verhältnisse werden mit einer Erfindungskraft in der Gemeinheit behandelt, die schon Goedeke staunenswürdig genannt — so bittet der Ausläufl (oder Urlaupnehmer, auch Außschreier) um Nachsicht, beruft sich wohl auch dabei auf das Fastnachtsrecht*) oder wirft seinem Publikum noch eine neue Zote, eine neue Schmutzerei an den Kopf. In Nr. 23 bei Keller**) (Vom Dreck) tröstet der Außschreier damit, daß wenn man auch schmutzig gewesen, man doch das Obscöne vermieden habe.***) Bisweilen schließt wohl das Spiel mit einer Aufforderung zum Trunk und zum Tanze.†)

*) Hab wir unzucht bei euch getan
Das sult ir uns haben vergut
Wenn man itzo gern nerrisch tut,
Zu vasnacht mit mangerlei schimpf.
Herr Wirt, habt uns für kein ungelimpf
Unser grobheit und nerrisch parn,
Gott muß euch Haus und Hof bewarn (4)
und: Ob wir zu grop gehobelt han,
So mügt ihr selber wol verstan,
Das man das Vasnacht fester topt,
Den in der Karwochen, so man Gott lobt. (24)

**) Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert in der Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart. 3 Theile. 1853.

***) Ob wir das han zu grob gemacht,
So trifft es doch kein unzucht an,
Dar inn man sich fast erzürnen kann
Und frauenpild reizen zu schanden.

†) Pfeif auf, spilman, mach uns ein reim,
Auf daß sich doch ein mol ermeim

Nicht alle Fastnachtsspiele aber sind von diesem Charakter. Es giebt neben den übermüthigen auch ernstere und unter den lustigen ehrbarere. Nr. 15 bei Keller (Ein Vasnachtsspil von Pulschaft) ist aber doch wohl das einzige, welches die Liebe und das Verhältniß der beiden Geschlechter in einem reineren Sinne auffaßt; denn das Neidhartspiel (Nr. 53) geht schon weit über den Rahmen des Fastnachtsspiels heraus. Diese Verschiedenheit der Behandlung hängt nur theilweise mit dem Stoffe zusammen; sie deutet daher darauf hin, daß diese Spiele auf ein verschiedenes Publikum berechnet gewesen sein mögen. Dies wird auch noch durch die Art ihrer Einführung bestätigt.

Die meisten der volksthümlichen, derben Spiele wenden sich nur mit einer kurzen Anrede an den Wirth,*) einige gehen sogar direct auf die Sache selbst ein. Sie haben durchaus den Charakter der Improvisation. Junge Leute drängten sich unerwartet in die Fastnachtslust eines Haushalts ein und ihre Verspottung, ohne jede weitere Vorbereitung, den hier Anwesenden auf. Daß jene Anrede sich immer auf den Besitzer eines Wirthshauses beziehe, die Spiele also alle nur in derartigen Häusern stattgefunden hätten, wird durch einzelne Anreden widerlegt.**) Fast alle hatten jedoch einen Precursor (Vorläufer, Einschreier) und einen Ausschreier; nur die Spiele 35. 36. 54 bei Keller machen davon eine Ausnahme, insofern ihnen der letztere fehlt. Nr. 80 hat weder Ein- noch Ausschreier. Da die meisten der uns bekannt gewordenen Spiele nur aus einer Anzahl kleiner Monologe

---

Die frauen und juncfrawen zart,
Die lang Zeit han darauf gehart. (20)

oder: Und tragt her krapfen und wein
Und laßt uns frisch und frölich sein!
Schlacht auf, das es muß erklingen,
Ich will forn an den reien springen.

und: Herr Wirt, wolt ihr der gest abkummen,
So gebt einmal zu trinken rummen. (7)

*) Herr Wirt ich kum hereingegangen (Spiel 4)

oder:

Gott grüß den wirt und wer hier ist,
Hie kumpt ein kunik nit reich, das wißt — (Spiel 8).

**) Nu hört und schweigt zu dieser Frist
Worumb man her kumen ist (Spiel 11).

bestehen, welche die Personen derselben nach einander hersagen, oder doch nur in Wechselreden, so blieben die Spieler wohl meist in einem Haufen beisammen stehen oder ordneten sich zu einem Halbkreis an, aus dem der Sprechende dann hervortrat. Andere zeigen zwar eine gewisse äußere Bewegung, die aber, falls das Stück nicht figurenreich war, keiner besondern Anordnung weiter bedurfte. Auch die Zuschauer ordneten sich wohl meist zwanglos, wie es der Platz und die Menge der Anwesenden eben gab. Doch scheint es bei all diesen Spiele nicht thunlich gewesen zu sein. Zu dem großen Neidhartspiele war das Publikum sicher auf Plätzen geordnet. Die Bühnenweisungen lassen vermuthen, daß hier die Darsteller wie auf der Bühne der kirchlichen Stücke bestimmte Stände einnahmen. Die in diesem Spiele vorkommenden Tänze und Gefechte beanspruchen einen großen Raum für dieselben. Kurz Alles weist hier auf eine vorbereitete Schaustellung hin. Dies ist auch noch bei einigen der kürzeren Spiele der Keller'schen Sammlung, z. B. dem Guot Vasnachtspil (57) der Fall, welches 32 Personen umfaßt und in dem der Vorredner sich nicht an den Wirth und sein Haus, sondern an das Volk wendet. Auch das Vasnachtspil Nr. 80 und das vom Kaiser Constantius (106) gehört mit hierher. Vielleicht, daß sie im Rathhaus oder in einem andern öffentlichen Locale zur Darstellung kamen. In dem Fastnachtsspiel Nr. 1 (Die alt und die neue ee) weist der Prolog wenigstens auf eine größere Localität hin, als eine gewöhnliche Bürgerwohnung sie darbieten konnte*) und der In-

*) Es heißt hier:

Weicht ab, tret umbe und räumet auf,
Ee man euch blupfling uberlauf
Und alles das durch einander rutt
Und nicht dazu den wein außschut,
Hebt von den banken polster und küssen,
Daß ir geschont werd mit den füssen.
Tragt kind und wiegen als vom weg,
Das nit ir eins ein plosser leg,
Ruck stül und penk als auf ein ort,
Und das deß pas werd zugehort,
So stet darauf und spitzt die oren
Und seit still hinden, neben und foren,
Denn wer sin maul allzuvil wer peren
Muß man den weg zu der tur auß leren,
Des reg sich keines von seiner stat,

halt setzt ein Interesse voraus, welches bei dem niederen Bürger wohl kaum zu vermuthen war.

Was den Inhalt betrifft, so entnahmen diese Spiele den Stoff meist dem alltäglichen Leben. Die geschlechtlichen Verhältnisse mußten besonders dazu herhalten. Liebes- und Brautwerbungen und Ehehändel boten die willkommensten Gegenstände, nicht minder der Gegensatz von Bürger und Bauer, von Jude und Christ, doch auch Historien und Schwänke wurden dazu herangezogen. Die Form war häufig der Priamel, den Frage- und Antwortspielen, den Gerichtshändeln und Rathsverhandlungen entlehnt. Diese Formen ließen sich wohl auch mit einander verbinden. Die Priamel erklärt Gödeke*) für kleine Gedichte, in welchen eine Reihe von Vordersätzen über sehr verschiedenartige Gegenstände mit einer die Gleichartigkeit aller hervorhebenden Bemerkung abschließt. Im Fastnachtsspiele dieser Art wird aber meist umgekehrt von einem und demselben Gegenstande von verschiedenen Personen Verschiedenartiges mit einer gemeinsamen Beziehung, oder von verschiedenen Gegenständen gleicher Art Gleichartiges, aber doch von einander Abweichendes ausgesagt. Dramatisches Element ist hier nur wenig; es sei denn, daß die Form der Priamel sich mit einem schwankartigen Vorfall verbände und der Darstellung dieses letzteren nur eingefügt wäre. Sonst nehmen sich die Darsteller dieser Art Spiele zuweilen kaum anders aus, als jene steifen Figuren in alten Bildern, denen ein beschriebener Zettel aus dem Munde hängt. Schwänke sind mit der Priamelform manchmal auch so verbunden, daß jeder Sprechende ein schwankartiges Abentheuer unter einer gemeinsamen Beziehung zu erzählen hat. Mehr dramatisches Leben zeigen schon diejenigen Spiele, welche die Form eines Streits, eines Gerichtshandels annehmen. Das Drama fordert ja Gegensätze, Kampf und Conflict und eine endliche Entscheidung und Lösung. Auch hier aber ist die Bewegung überaus dürftig und unbeholfen.

Bemerkenswerth ist, daß die den Schwänken und Historien ent-

Denn wo man nit recht Ordnung hat,
Da wirt kunst und vernunft gespart,
Das braucht weisheit und rechte art.
Das lest die alt und die neue ee
Euch kunden gar mit großer sle.

*) Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. Hannover 1859.

nommenen Gegenstände meist eine ehrbarere Behandlung erfahren haben als die dem unmittelbaren Leben entnommenen. Zu ihnen gehören Nr. 22: Das Spil von ainem Kaiser und ein Apt, Nr. 17: Das Spil von Fürsten und Herren, Nr. 47: Die verdient ritterschaft, Nr. 53: Das Neidhartspil, Nr 60: Vom König Salomon und Markolffo, Nr. 62: Ein Spil von dem Perner und Wundrer, Nr. 81: Der Luneten Mantel 2c.

Eine dritte Art von Spielen gingen von den didactischen Schriften und Dichtungen der Zeit, sowie von den Disputationen der Gelehrten aus. Sie sind meist allegorischen Charakters und Vorläufer dessen, was wir bei anderen Völkern als Moralitäten kennen gelernt. Einen Uebergang von den vorigen zu dieser Art Spielen bildet der Herzog von Burgund, Nr. 20, das gegen die Juden und ihren neuen Messias gerichtet ist, sowie das Türkenvasnachtspil (39). Obschon auch diese Spiele in einem ganz volksthümlichen Tone gehalten sind, der nur zu oft ins Derbe und Rohe herabsinkt, auch das Possenhafte und Obscöne nicht ganz verschmäht und ihre Gegenstände an sich von einem allgemeineren Interesse waren, so haben sie doch meist eine Ausführung erhalten, welche sie kaum zur Unterhaltung der niederen Volksklassen eignete, so daß man annehmen muß, sie seien entweder auf ein gemischtes Publikum oder nur für die Häuser der unterrichteteren Bürger berechnet gewesen. Hierzu gehören: Die alt und neue ee (Nr. 1), das Spil von der vasnacht (51), Vom Babst, Cardinal und von Bischoffen (78), Kaiser Constantius (106).

Wie das Fastnachtsspiel durch diese Form zu der Schulkomödie überleitet, so hat es auch seine Berührungen mit dem alten kirchlichen Drama, nicht nur insofern manches von ihm in dieses mit einging, sondern auch weil dieses selbst der Verweltlichung zustrebte. Den Uebergang des kirchlichen Dramas in das Fastnachtsspiel bezeichnet das Entkristvaßnachtspil (bei Keller Nr. 68, von Gödeke nur für ein Bruchstück einer größeren Dichtung gehalten). Hier wird nicht wie im Herzog von Burgund der Antichrist überwältigt, hier siegt dieser selbst und begründet ein Reich des Genusses.

Bemerkenswerth ist, daß trotz der fast gesuchten Rohheit der Spiele, dieselben, soweit sie uns bekannt worden sind, immer am Verse festhielten. Der durch Zerbrechung der Langzeile in zwei durch Reime verbunden bleibende Hälften entstandene vierfüßige Vers bildete die

Grundlage bei der metrischen Behandlung derselben. Man band sich aber keineswegs fest daran, theils aus Nachlässigkeit und Bequemlichkeit, theils um eine größere Freiheit des sprachlichen und rhythmischen Ausdrucks zu gewinnen, deren man sich aber noch keineswegs im dramatischen Sinne bediente.

Von den Dichtern dieser Spiele, soweit sie dem 15. Jahrhundert angehören, sind uns nur zwei namentlich bekannt worden: Hans Rosenblüt und Hans Folz.

Hans Rosenblüt*), auch Rosenplut, Rosenplutt, Rosenplüt und Rosenblut in den alten Handschriften geschrieben, und Schnepperer oder Schnepper**) genannt und als „Hans Schnepper", sowie „der Schnepper", in den Schlußzeilen einiger seiner Gedichte bezeichnet, wurde in Nürnberg geboren. Geburts- und Todesjahr unbekannt. Er scheint im Jahre 1431 an den Husittenkriegen betheiligt gewesen zu sein, kämpfte 1450 im Dienst seiner Vaterstadt bei Hampach und suchte zeitweilig seinen Unterhalt an den Höfen der Fürsten als Wappendichter. Später scheint er in ein Kloster des Predigerordens eingetreten zu sein, da 1477 in diesem Sinne von ihm die Rede ist. Zu dieser Zeit lebte er also noch. Er hat viele Lieder und Gedichte geschrieben, von denen Gödeke sagt, daß nur Weniges als eines Geistlichen unwürdig befunden werden könne. Das läßt sich von seinen Fastnachtsspielen aber leider nicht sagen; falls ihm wirklich diejenigen alle zugehören sollten, die ihm die Dresdner Handschrift (Vasnachtspile Schnepers) zuzuerkennen scheint. Dies würden nämlich die Nummern

---

*) Keller, Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert III. Th. — Gödeke, a. a. O. — Gervinus, a. a. O.

**) Schnepper wurden auch die Priameln genannt (in welcher Dichtungsform Rosenblüt besonders berühmt war), wahrscheinlich wegen der kurz abbrechenden Zusammenfassung am Schluß. Das Wort hatte noch zwei Nebenbedeutungen. Auf die eine, das Schwätzen, spielt der Dichter selbst einmal an, im Liede: Die Lerch und auch die Nachtigal:

Der dieses Liedlein hat gedicht —
Hans Schnepperer ist er genannt.
Ein halber byderbmann,
Der ihn einen großen Schwätzer heißt,
Der tut kein Sünde daran.

Uebrigens wurde auch noch ein anderer Dichter, Peter Schmieher, mit diesem Namen bezeichnet.

16, 39—42, 45, 47—49, 65—104 und 116 der Keller'schen Sammlung sein, von denen nicht wenige schmutzig und obscön genug sind. Die Forscher weichen jedoch in diesem Punkte sehr von einander ab. Das einzige durch Rosenblüt's Namen verbürgte Fastnachtsspiel ist: Des Kunig von Engellant Hochzeit (100). Als besondere Kennzeichen hat man noch die Priamelform und den Schlußreim auf not oder üet aufgestellt. Beides ist aber, wie Keller schon dargethan hat, irreführend. Am meisten würde nach ihm auf Rosenblüt's Autorschaft hinweisen, wenn dieselbe Priamel auch noch „abgesondert bei seinen Schnepperern" vorkommt, wie bei Nr. 59, Von junkfrawen und gesellen, und Nr. 41, Der jüngling, der ain weip nemen will, beide ziemlich schmutzig und frech, aber munter und launig. Auch bei Nr. 72, Vasnacht und Vastenrecht, und Nr. 5, Ein Spil von einem pauren, sprechen noch innere Gründe dafür.

Etwas mehr Licht ist über den Antheil verbreitet, welchen der Barbierer Hans Folz, aus Worms gebürtig, an den Fastnachtsspielen des Zeitraums gehabt hat. Zwischen 1480—90 lebte er noch. Er war also jedenfalls Zeitgenosse von Rosenblüt, mit dem er auch sicher nach seiner Uebersiedlung nach Nürnberg bekannt worden ist. Man findet ihn bisweilen ganz kurz als „Balbirer" oder auch „Hans Folz Barwirer" und „Hans von Wurms balbirer" in seinen Gedichten bezeichnet. Lessing hielt ihn auch noch für identisch mit Hans Zopf, was Keller unentschieden läßt. Hans Sachs zählte ihn den 12 alten großen Meistersängern zu.

Da Folz seinen Namen auch einigen seiner Fastnachtsspiele am Schlusse an- und eingefügt hat, so sind wir wenigstens in soweit von seiner Autorschaft an diesen unterrichtet. Es sind: Das Spil von der alten und neuen ee (Nr. 1 bei Keller), Von einer pawrischen pawrenheyrat, (7), Gar ein vast spotisch paurnspil, sagt ietlicher, was im auf der puolschaft begegnet ist (43), Vasnachtspiel von narren (44), Von dem König Salomo und Markolffo (60) und Von einem pawern gericht (112). Gewiß ist sein Antheil ein größerer, doch gestatten auch schon diese wenigen Spiele ein Urtheil über ihn. Vergleicht man sie mit den Rosenblüt zugeschriebenen Stücken, so zeigt sich Folz um Vieles gesunkener. Nr. 7, 43, 44 und 112 gehören zu den rohesten und schmutzigsten Stücken der Sammlung. Mit Recht sagt Gödeke daher über ihn: „In ihm, dem blumendüftelnden Meistersänger, schmutzigen Schwankdichter

und Verfasser lasciver Fastnachtslustspiele stellt sich recht eigentlich die Ueppigkeit und der Verfall der Dichtung dar.“

Trotz dieses Sinkens und bei aller Dürftigkeit, Rohheit und Ungelenkigkeit der damaligen dramatischen Production, bereitete sie doch den Boden vor, von dem aus das neue Drama sich, wenn auch langsam und stockend, entwickeln sollte, was freilich nur unter fremdem, theils förderndem, theils hemmendem Einfluß geschah.

Die geistige Bewegung, welche man mit dem Namen der Renaissance, der Wiedergeburt des Alterthums, bezeichnet, hat in den allgemeinsten Zügen von mir schon skizzirt werden können. Auch Deutschland wurde von derselben ergriffen, nachdem ihrer Ausbreitung durch Gründung von Hochschulen vorgearbeitet worden war. Die der Universitäten von Prag, Wien, Heidelberg, Köln, Erfurt gehört noch dem 14. Jahrhundert an. Leipzig, Rostock, Greifswald, Trier, Löwen, Basel, Freiburg, Tübingen, Mainz folgten im nächsten. Zu den Ersten, welche die neuen Ideen und Kenntnisse von Italien auf Deutschland übertrugen, gehört Nicolaus Cusanus (Krypffs), geb. 1401 zu Kues an der Mosel, gest. 1464 zu Todi, ein in vieler Beziehung freisinniger Mann, der in Padua die Rechte studirt hatte und auf dem Concile zu Basel zu den Vertretern der Ansicht gehörte, daß der Papst unter dem Concil stehe. Doch war er noch zu sehr in scholastischen Begriffen und in den Anschauungen der Mystiker befangen, um wahrhaft bahnbrechend werden zu können. Wichtiger wurden hierfür die Anregungen, welche von Johann Wessel, geb. 1419 und gest. 1489 in Gröningen, ausgingen. Er weckte in Deutschland den Sinn für classische Bildung und belebte zugleich den für Religion und Moral. Er lehrte in Paris, Köln, Heidelberg, Rom, Basel und Gröningen. Nach Heidelberg war er von dem um die Wissenschaften hoch verdienten Johann von Dalberg (1445—1503), Kanzler des Kurfürsten von der Pfalz, berufen worden, der hier eine größere Zahl der bedeutendsten Gelehrten, wie Dietrich von Pleunigen, den Abt Tritheim, Wilibald Pirkheimer, Rudolf Agricola, Reuchlin u. A., zu sich heranzog.

Rudolf Agricola, geboren 1443 zu Baflo in Westfriesland, gestorben 1485, wirkte in Heidelberg seit 1482 für die Belebung der Wissenschaften, deren Studium er nur um idealer Zwecke willen betrieb. Von ihm wird gerühmt, daß er nächst Reuchlin, Erasmus von Rotterdam und Philipp Melanchthon das Meiste für die Ausbildung

des Schulwesens und die Verbreitung der Humanitätswissenschaften in Deutschland gethan.

Johann Reuchlin, geboren 1455 zu Pforzheim, gestorben 1522 in Bad Liebenzell, ist aber auch noch dadurch von Bedeutung, daß seine Wirksamkeit zugleich gegen die Mißbräuche der Kirche, die Verdunklung der Religion und überhaupt gegen den Obscurantismus gerichtet war.

Das gilt auch von Erasmus von Rotterdam, geboren 23. October 1466, gestorben 12. Juli 1536, der in seinem Encomium Moriae die kirchlichen und wissenschaftlichen Zustände der Zeit mit scharfer Satire gegeißelt und hierdurch die großen Satiriker der Reformationszeit, Vintler, Sebastian Brandt, Geiler von Kaisersberg und Thomas Murner angeregt hat.

Tiefgreifend und segensreich waren die Wirkungen des Humanismus zunächst aber nur auf den Gebieten der Schule, Wissenschaft und Kirche. Er ebnete, was die letztere betrifft, der sich schon in verschiedenen Erscheinungen ankündigenden Reformation die Wege. Auf deutsche Sprache und Dichtung war dagegen sein Einfluß zunächst nur gering, ja zum Theil mehr hemmend, als fördernd. Zur Erklärung dieser Thatsache und zur Entschuldigung der Gelehrten, die ihn damals vertraten, muß freilich gesagt werden, daß der Abstand von Geist, Geschmack, Bildung und Sprache in Deutschland von dem in den classischen Schriften der Alten herrschenden Geist und Geschmack, von der aus ihnen hervortretenden Bildung, sowie von der Ausbildung der Sprache, in der sie verfaßt sind, ein zu großer war, um sofort und so leicht eine Anwendung von dieser auf jene zuzulassen. Es würde hierzu eines Sprachgenies, wie es später, nur anders gerichtet, in Luther hervortrat, und einer Dichterkraft bedurft haben, wie sie Deutschland noch drei Jahrhunderte entbehren sollte. Zu dem Weg, den die humanistischen Gelehrten in Bezug auf Sprache und Dichtung einschlugen, wurden sie aber auch durch die Einseitigkeit des Interesses, das sie an der Sprache der Alten, an der in dieser erreichten Form ihrer Dichtungen nahmen und durch den Pedantismus bestimmt, mit dem sie diese in's Auge faßten. Anstatt in dem Studium der classischen Sprache und Dichtung einen Antrieb zur Entwicklung der eignen und einer nationalen Literatur zu finden, wurde man durch die Schönheiten beider bestimmt, die eigne Sprache und Dichtung mehr und

mehr zu verachten. Wenig fehlte, daß die Schule jetzt das auf's Neue begonnen hätte, was die Kirche vergeblich erstrebt hatte, die lateinische Sprache ganz an die Stelle der nationalen zu setzen. Man ahmte die Dichtungen der Alten nach, übersetzte die eignen in ihre Sprache, latinisirte die Namen und versuchte das Lateinische sogar als Umgangssprache in das gewöhnliche Leben einzuführen, so daß es z. B. in einem Lobgedichte des seiner Zeit berühmten Schulrectors Trotzendorf in Goldenberg heißt: „er habe die römische Sprache Allen so eingegossen, daß es für Schande gelte, deutsch zu reden und selbst Knechte und Mächte Latein sprächen".

Was war unter diesen Umständen für die deutsche Dichtung zu hoffen, insbesondere für die dramatische Dichtung, die ja selbst in lateinischer Sprache hauptsächlich nur als Mittel zu Schulzwecken, zur Uebung in den classischen Sprachformen ergriffen und benützt wurde?

Es entstand jetzt zwar wieder eine gelehrte Dichtung und als besonderer Theil derselben auch ein gelehrtes Drama, aber es wurde zunächst ausschließlich in lateinischer Sprache zu diesem Zwecke und in diesem Geiste betrieben.

Als ältester dramatischer Versuch dieser Art stellt sich die Komödie Stylpho des Jacob Wimfeling aus Schlettstedt (1450—1528) dar, welche bereits um 1470 zu Heidelberg aufgeführt worden sein soll. Wichtiger aber sind die beiden Komödien Johann Reuchlin's: **Sergius** und **Scenica progymnasmata**, nicht nur wegen der Bedeutung ihres Verfassers, sondern weil sich in letzterer auch noch französischer Einfluß geltend machte, da sie eine Bearbeitung des uns bekannten Jean Pathélin ist, und später auch noch in's Deutsche übersetzt wurde. Auch einige lateinische Stücke von Jacob Locher und Conrad Celtes gehören in dieses Jahrhundert, an dessen Schlusse letzterer durch die Entdeckung der dramatischen Dichtungen der Nonne Hroswitha so großes Aufsehen erregte.

Daneben zeigen sich aber doch schon einzelne Uebersetzungen lateinischer dramatischer Werke, so die des **Eunuchus** von Terenz im Jahre 1486 und die der sechs Komödien desselben Dichters vom Jahre 1499.

Einen besonderen Abschnitt in der Entwicklung des deutschen Dramas bildet der Schluß des Jahrhunderts zwar grade nicht. Das kirchliche Drama entwickelt sich immer noch in der frühern Weise weiter fort, das Fastnachtsspiel und die lateinische Schulkomödie ebenfalls.

Allein es zeigt sich, daß die neu hervortretenden Dichter dramatischer Spiele nun theils vom classischen Drama, theils von der reformatorischen Bewegung beeinflußt sind, auch zum Theil anderen Gegenden angehören als früher und, wie Manuel und Hans Sachs, sich nicht mehr ausschließlich an nur eine einzige Gattung des Dramas binden.

III.

Das Drama des 16. Jahrhunderts.

Reformatorische Bewegung der Geister. — Einfluß derselben auf's Drama. — Absterben des alten kirchlichen Dramas. — Verhältniß der Reformatoren zum Drama. — Luther und Melanchthon. — Luther's Einfluß auf die Sprache. — Auf die Dichtung durch seine Bibelübersetzung. — Seine Verdienste um die Ausbildung des protestantischen Kirchengesangs. — Seine Vertheidigung der Schauspiele. — Aufmunterung zur Dichtung biblischer Schauspiele. — Entwicklung der allegorischen Moralitäten. — Englischer Einfluß darauf durch den Every man. — Gegensatz der lutherischen Schulcomödie und der von der Schweiz ausgehenden Dramen. — Gengenbach. Manuel. Utz Eckstein. Ruete. Joh. Kolroß. J. Rueff. L. Cukman. S. Wild. N. Frischlin. P. Meckel. P. Rebhun. J. Greff. B. Krüger. J. Römoldt. F. Dedekind.

Die geistigen Kämpfe, welche die Reformation einleiteten, waren bei Beginn des Jahrhunderts schon völlig im Gange. Die Angriffe, denen Reuchlin von Seiten der Dominikaner von Köln und der Universitäten zu Paris, Löwen, Erfurt und Mainz ausgesetzt war, riefen Hutten für ihn in die Schranken. 1514 trat dieser mit seinem Triumphus Capnionis hervor, in dem er die Feinde der Aufklärung in rücksichtslosester Weise befehdete. Die Bewegung pflanzte sich fort. Seine Stimme fand allenthalben ihr Echo. 1516 erschienen die Briefe an die Dunkelmänner, eines der bedeutendsten Werke witziger Satire, das Anfangs Reuchlin beigemessen wurde, als dessen Verfasser aber neuerdings hauptsächlich der Humanist Crotus Rubianus und ebenfalls wieder Ulrich von Hutten angesehen werden. Am 31. Oktober 1517 schlug Luther seine Thesen gegen Johann Tetzel an die Schloßkirche zu Wittenberg, ohne wohl noch die ganze Tragweite dieses Unterfangens zu ahnen, welches als eine Kriegserklärung gegen die römische Kirche aufgefaßt wurde, mit welcher dann der zum voll-

ständigen Bruch mit der letzteren führende geistige Kampf begann, den man gewöhnlich mit dem Namen der Reformation bezeichnet.

Die sich in diesen Ereignissen spiegelnde Erregung der Zeit sprach sich in Wort und in Schrift überall aus. Sie konnte auch im Drama nicht ohne Einfluß auf Form und auf Inhalt bleiben, im Drama, dessen Wesen ja ohnedies Gegensatz, Streit und Kampf ist. Sie bot aber auch den Bestrebungen der Gelehrten, die nationale Sprache durch die lateinische zu verdrängen, ein wohlthätiges Gegengewicht, nicht sowohl weil man in dieser die Sprache der römischen Kirche erblickte, als weil man den Kampf mit der letzteren zu einem nationalen, zu einem Volkskampfe zu machen suchte und hierzu der Sprache des Volks, als der allgemein verständlichen, bedurfte.

Dem alten kirchlichen Drama, welches trotz seiner weltlichen volksthümlichen Auswüchse doch im Dienste der römischen Kirche stand, konnte der Humanismus, gleichwie die Reformation, nur feindlich gesinnt sein. Es mußte entweder völlig verdrängt oder in ihrem Sinn reformirt werden. Der reformatorische Geist, welcher der Reformation schon so lange voraus ging, war der Entwicklung der kirchlichen Spiele in Deutschland wohl überhaupt lange schon hinderlich gewesen. Sie haben hier nie die Ausbreitung wie in anderen Ländern erreicht. Das Spiel von Frau Jutten des Theodoricus Schernberk zu Mühlhausen, das 1480 entstand, war bereits ein Versuch, das kirchliche Drama in das weltliche überzuleiten, es aus dem Kreise der heiligen Geschichte in den der profanen überzuführen. Anregung gab ohne Zweifel der französische Theophilus dazu, der auch hier nur kurze Zeit früher als niederdeutsches Schauspiel in drei verschiedenen Bearbeitungen auftrat, als Sage freilich, wie aus Hartman's Rede vom Glauben (vor 1114) hervorgeht*), schon länger bekannt war. Doch auch diese Spiele scheinen keine weitere Entwicklung genommen zu haben. Sie mochten hier als kirchliche Spiele zu profan, und für weltliche, den darin behandelten heiligen Gegenständen gegenüber, trotz ihres Ernstes, zu frivol befunden worden sein. Es ist nachweislich, daß die alten kirchlichen Spiele an einzelnen Orten schon

*) Siehe darüber Hoffmann von Fallersleben, Theophilus. Hannover 1853. — Französischer Einfluß tritt auch in dem Redentiner Spiele von der Auferstehung Christi (1464) hervor.

vor der Einführung der Reformation eingestellt wurden. So findet sich in Dresden schon seit 1524 keine Nachricht mehr von einer derartigen Aufführung und auch in Freiberg wird nach dem Jahr 1523 keine weiter erwähnt.

Einen Einfluß auf das Schwinden des Interesses für derartige Spiele mußte aber noch außerdem der durch die Bekanntschaft mit den nach Form und Inhalt abweichenden Spielen der Alten veränderte Geschmack der Gebildeten ausüben. Plautus und Terenz blieben noch das ganze Jahrhundert die bevorzugten dramatischen Dichter. Sie wurden selbst durch die ihnen sonst so entgegengesetzten Bestrebungen der Reformatoren nicht aus ihrem Ansehen verdrängt. Nicht, daß es an Stimmen gefehlt hätte, welche sich gegen die heidnischen Spiele vom Standpunkte der Moral und des christlichen Glaubens erklärten. Allein zu dieser Zeit ging die Reformation noch Hand in Hand mit dem Humanismus. Beide bekämpften noch in der römischen Kirche den gemeinsamen Feind. Die Reformation sah in ihm zur Zeit noch den Bundesgenossen. Aber auch innerlich waren sie einander vielfach verwandt. Wennschon der Humanisten manche mehr von der Geistesbildung und Philosophie der Alten, als von der christlichen Lehre durchdrungen gewesen sein mögen, so waren damals doch noch die meisten von wahrer Frömmigkeit und von christlichem Glauben erfüllt. Das charakterisirte überhaupt die reformatorische Bewegung in Deutschland und gab ihr eine Kraft, die durch das Beispiel eines Mannes wie Luther noch bedeutend vertieft und fester begründet wurde. Auch war es grade er, welcher damals mit Melanchthon am entschiedensten unter den protestantischen Theologen für die heidnische Komödie eintrat, nicht nur weil sie darin bedeutende Muster für das Studium der lateinischen Sprache erblickten und diese für eines der wichtigsten und unentbehrlichsten Bildungsmittel hielten, sondern weil sie darin auch einen Schatz von moralischer Weisheit und Lebenserfahrung erkannten. Melanchthon erklärte gradezu, daß kein Dichter würdiger sei, als Terenz, sich in Aller Händen zu befinden. Er brachte als praeceptor Germaniae sowohl ihn, wie Plautus und Seneca, in seiner schola privata mit seinen Schülern zur Aufführung, ja schrieb sogar selbst Prologe dazu; während Luther, auch als er schon länger in conservativere Bahnen eingelenkt war und sich gegen Erasmus von Rotterdam und dessen humanistische Anhänger erklärt hatte, noch fort und

fort ein Förderer der alten classischen Spiele blieb. Friedrich der Weise errichtete in Wittenberg für das Studium des Terenz einen besondern Lehrstuhl und die sächsische Schulordnung vom Jahre 1538 ordnete das Spielen der Lustspiele des Terenz und des Plautus ausdrücklich an. Dies Alles mußte der Beeinflußung des neuen Dramas durch das der Alten natürlich großen Vorschub leisten. Nicht nur die äußere Form des letztern wurde von den Dichtern der neuen Spiele, selbst noch der biblischen, nachgeahmt, sondern auch die Mythologie der Griechen und Römer drang nicht selten als poetische Licenz in die letzteren ein. Die Verschwisterung des Humanismus und der Reformation schien sich gleichsam darin symbolisiren zu wollen. Nur wurde sie von jener Licenz lang überdauert. Es erklärt sich ferner daraus, warum die Pflege der lateinischen Schulkomödie noch so lange fortgesetzt wurde, ja zu einer fortschreitenden Ausbreitung, zu einem sich steigernden Aufschwunge kam, obschon sich doch nun auch das deutsche Drama zu entwickeln begann, worauf Luther ebenfalls wieder einen bestimmenden Einfluß gewann.

Schon das, was dieser für die Entwicklung der deutschen Sprache geleistet, mußte auch für die Entwicklung der deutschen Dichtung epochemachend werden. Obwohl er keineswegs der Schöpfer einer neuen Sprache ist, sondern sich nur diejenige aneignete, die sich bereits in der kaiserlichen Kanzlei als Schriftsprache entwickelt hatte und daher auch in der sächsischen Kanzlei im Gebrauch war, so hat er ihr doch erst den Geist eingehaucht, den Stempel seines Geistes ihr aufgedrückt. Was man gegen diese Sprache auch einwenden mag, die allerdings „kein am lebendigen Baume der deutschen Sprache unbewußt und naturgemäß hervorgesproßnes Reis, sondern vielmehr etwas in vielen Stücken durch Einfluß des menschlichen Willens absichtlich Gebildetes und Zusammengewürfeltes" war, und hierdurch viel von der charakteristischen Eigenthümlichkeit der verschiedenen natürlichen Mundarten verloren hatte, so machte sie dieses doch grade geeignet, von den verschiedenen Stämmen allmählich als die gemeinsame Schriftsprache angenommen zu werden, ja es zeigte sich, wie die Werke unserer großen Schriftsteller und Dichter, an ihrer Spitze Luther, beweisen, daß sich in ihr nichtsdestoweniger das Eigenste und Heimlichste der einzelnen Individualität, wie die nationale Eigenthümlichkeit des Volksgeistes zu eben so energischem wie zartem, zu eben so gewähltem

wie schlichtem und derbem, zu eben so erschütterndem wie herzlichem Ausdruck bringen lasse. „Luther's Sprache — sagt Grimm — muß ihrer edlen, fast wunderbaren Reinheit, auch ihres gewaltigen Einflusses halber für Kern und Grundlage der neuhochdeutschen Sprachniedersetzung gehalten werden, wovon bis auf den heutigen Tag nur sehr unbedeutend, meist zum Schaden der Kraft und des Ausdrucks abgewichen worden ist. Man darf das Neuhochdeutsche in der That als den protestantischen Dialekt bezeichnen, dessen freiheitathmende Natur längst schon, ihnen unbewußt, Dichter und Schriftsteller des katholischen Glaubens überwältigte. Unsere Sprache ist nach dem unaufhaltbaren Laufe aller Dinge in Lautverhältnissen und Formen gesunken, was aber ihren Geist und Leib genährt, verjüngt, was endlich Blüthen einer neuen Poesie getrieben hat, verdanken wir Keinem mehr, als Luthern." Gervinus schlägt es aber noch besonders hoch an, daß wir in Deutschland „keiner Stadt, keinem Distrikt die Ehre gönnten, einen herrschenden Dialekt aufzustellen und die Sprache zu fixiren, sondern dem Mann, der mehr, wie jeder andere den herzlichen, graden, derben, kräftigen, gesunden Ausdruck des Volkes traf — daß kein akademisches Lexikon der Kanon der Sprache ward, sondern das Buch, an dem sich die neuere Menschheit schult und aufbildet und das in Deutschland durch Luther ein Volksbuch geworden ist, wie nirgend sonst." Luther's Bibelübersetzung mußte aber außer ihren tief religiösen und moralischen, auch noch die mächtigsten poetischen Anregungen geben. Die Nation empfing damit ein Werk, welches zwar schon vor tausenden von Jahren durch unzählige Menschenalter entstanden war und unter dem unmittelbaren Einflusse der Gottheit entstanden sein soll und hierdurch ehrwürdig und heilig ist, das aber zugleich wie aus ihrem eignen Geiste neugeboren erschien, ihren nächsten, wichtigsten Interessen entsprach und obschon es durch die Fülle neuer und tiefsinniger Weisheit in Staunen setzte, durch eine Welt neuer mächtiger und ergreifender Gebilde zur Bewunderung hinriß, doch so vertraut zu ihr sprach, weil sie so Vieles und zwar das Wichtigste daraus schon von Kindheit an verehrt und geliebt hatte. Was brauchte die Zeit, der ein solches Werk in solcher Form gegeben wurde, noch weiter von der Poesie zu erlangen? was hätte ihr diese noch geben können, das neben ihm nicht verblaßt wäre?

In der That erscheint Alles, was Luther für die Poesie noch im

Einzelnen daneben gethan, kaum von Gewicht, wenn es darum auch weder nach seinem Werth, noch nach seinen Wirkungen unterschätzt werden darf. Das wichtigste davon ist sein Einfluß auf die Entwicklung des protestantischen Kirchenlieds und hiermit im Zusammenhang auf die protestantische gottesdienstliche Dichtung und Musik überhaupt. Die Musik war ihm Herzenssache, „eine schöne, herrliche Gabe Gottes und nahe der Theologie.“ Der neu erstandenen Kirche einen neuen Cultus zu geben, dem römischen Gottesdienste, den er um seinen Gesang beneidete, etwas Ebenbürtiges gegenüberzustellen, war sein dringendster Wunsch. Friedrich der Weise hatte ihm zu diesem Zwecke seine Torgauer Cantorei zur Verfügung gestellt. In den kurfürstlich sächsischen Kapellmeistern Rupff und Joseph Walther fand er geistesverwandte Verbündete. Mit ihnen suchte er den Hymnenschatz des Antiphonars und das weltliche Volkslied für den neuen Kirchengesang fruchtbar zu machen. Er streifte — wie er sich ausdrückt — „dem mit viel unflätigem, abgöttischen Texte verunzierten römischen Kirchengesange die schöne Musica ab, um sie dem lebendigen heiligen Gottesworte anzuziehen.“ Als dann nach Friedrich's Tode die Cantorei unter dessen Nachfolger einging, rief er unter Johann Walter's Leitung den ersten freiwilligen Gesangverein, die Torgauer Cantoreigesellschaft, in's Leben; desselben Johann Walter's, welchen Kurfürst Moritz bei Gründung seiner Cantorei nach Dresden berief und hierdurch gewissermaßen Luther's musikreformatorischen Gedanken aufnahm. Hätte wohl dieser gedacht, daß sich auf solche Weise von seiner musikalischen Schöpfung aus eines der ersten Theater Deuschlands entwickeln sollte?

Nicht, als ob Luther dem Schauspiel, als öffentliches Unterhaltungsmittel, gradezu abgeneigt war. „Christen — heißt es in einer seiner Tischreden — sollen Komödien nicht ganz und gar fliehen darum, daß bisweilen grobe Zoten und Büberei darin seien, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht lesen dürfte.“ Und dem D. Cellarius, der ihn einst wegen des Komödienspielens um seine Meinung befragt, ward der Bescheid: „Komödien zu spielen, soll man um der Knaben in der Schule willen nicht wehren; erstlich, daß sie sich üben in der lateinischen Sprache; zum andren, daß in Komödien fein künstlich erdichtet, abgemalt und gestaltet werden solche Personen, dadurch die Leute unterrichtet und ein Jeglicher seines Amtes und

Standes erinnert und ermahnt werde, was einem Knecht, Herrn, jungen Gesellen und Alten gebührt und für die Augen gestellet aller Dinge, Grade, Aemter und Gebühren, wie sich ein Jegliches in seinem Stand halten soll, wie in einem Spiegel. Zudem werden darinnen beschrieben und angezeigt die listigen Anschläge und Betrug der bösen Bälge und desgleichen, was der Aeltern und jungen Knaben Amt sei, wie sie ihre Kinder zum Ehestande halten, wenn es Zeit mit ihnen ist u. s. w. Solches wird in Komödien fürgehalten, welches dann sehr nütz und zu wissen ist."*) Auch seine Vorreden zu den Uebersetzungen der Bücher Judith, Esther, Tobias, enthalten ähnliche Aufmunterungen mit dem Hinweis, daß derartige Geschichten sich ganz besonders zu frommen und lehrreichen Spielen eignen würden. So heißt es in der Vorrede zu Judith: „Und mag sein, daß die Juden solche Gedichte gespielet haben, wie man bei uns die Passion spielet und andre heilige Geschichten, damit sie ihr Volk und die Jugend lehreten als an einem gemeinen Bilde oder Spiele: Gott vertrauen, fromm seyn und alle Hilfe und Trost von Gott hoffen in allen Nöthen, wider alle Feinde."

Wie sehr die Rectoren und Schullehrer sich solche Aufforderungen zu Herzen nahmen, geht aus den Anmerkungen zu nicht wenigen nach diesen Winken verfaßten Schulkomödien hervor, auf die sich die Verfasser beriefen, wie z. B. der Conrector Rebhun im Schlußworte seiner Susanna (1535).**) Stoffe, wie der der Susanna, waren zwar auch schon früher, aber in einem andern Sinne, von den Dichtern des alten kirchlichen Dramas behandelt worden. Wie das protestan-

*) Straumer, Beiträge zur Geschichte der Schulkomödie in Deutschland. Programm des Gymnasiums zu Freiberg. Ostern 1868.

**) So auch die Vorrede zur Uebersetzung des Buchs Tobias, worin es heißt: „Ist's ein getict, so ist's wahrlich auch ein recht schön heilsam nützlich getict und spiel eines geistreichen poeten, und ist zu vermuten, daß solcher schöner getict und spiel bei den juden viel gewest sind, darin sie sich auf ihre feste und sabbat geübet und der jugend also mit lust Gottes wort und werk eingebildet haben, sonderlich da sie in gutem Frieden und regiment gesessen sind; denn sie haben gar vortreffliche Leute gehabt, als propheten, singer, tichter und dergleichen, die Gottes wort fleißig und allerlei weise getrieben haben, und Gott gebe, daß die Griechen ihre weis comödien und tragödien zu spielen von den juden genommen hätten, wie auch viel andre weisheit und Gottesdienst; denn Judith giebt eine gute, ernste, tapffere tragödie, so giebt Tobias eine fein liebliche Gottselige comödie.

tische Kirchenlied im Gegensatz zu den Hymnen der römischen Kirche und doch in einem bestimmten Umfange von ihnen aus, so entwickelte sich auch diese biblische Schulkomödie im Gegensatz und doch als eine Art Nebenzweig oder Absenker zu und von dem alten kirchlichen Drama. Sie suchte sich zwar anfangs den Formen des classischen Dramas zu nähern, griff aber bald nach denen des mittelalterlichen Dramas zurück, besonders bei den figurenreicheren allegorischen Stücken. Der moralische Zweck der biblischen Schulkomödie hätte schon allein zu diesen hinführen können, zumal, wie wir bereits aus den Fastnachtsspielen des vorigen Jahrhunderts ersahen, der Sinn für Allegorie noch lebendig im Volke war. Besonders die parabolischen Stoffe der Bibel konnten leicht dazu hinleiten. Es scheint jedoch zur Ausbildung derartiger moralisirender Allegorien noch fremder Einfluß hinzugetreten zu sein, wofür zwar nur ein einziges Stück mit Entschiedenheit hinweist. Die verloren gegangene niederländische Bearbeitung des englischen Every man unter dem Namen Homulus von Petrus von Diest (Petrus Diesthemius) welche von Christian Ischyrius 1536 in's Lateinische und von Jaspar von Gennep in Köln 1548 in's Deutsche übertragen, dann aber noch viele Male neu aufgelegt und überarbeitet wurde. Dasselbe geschah mit dem inzwischen von Georg Lankveld (Mocropedius) in seinem, den Gegenstand ganz selbständig behandelnden Hecastus, der wieder den Bearbeitungen von H. Sachs, Spangenberg, Rebenstock und Schreckenberger zu Grunde liegt.*) Bei der außerordentlichen Ausbreitung, welche diese Dichtung in Deutschland fand, und bei der Polemik, die sich an die verschiedenartige Auffassung und Behandlung ihres Gegenstands knüpfte, wird es wohl kaum zu gewagt sein, derselben einen nicht unbedeutenden Einfluß auf die Entwicklung der allegorischen Moralitäten bei uns zuzusprechen, worin sich der erste Einfluß des englischen Dramas auf das deutsche darlegen würde. Auch ist es keineswegs unmöglich, daß der zur Buße bekehrte Sünder des Lionhard Culman, das Spiel von der Hoffart des Joh. Römöldt, der christliche Ritter des Dedekind, ja selbst der Acolastus des Wilhelm Gnaphäus, der Asotus des Macropedius und überhaupt das Spiel vom verlornen Sohn, sowie

---

*) Siehe hierüber Every-man, Homulus und Hecastus von K. Gödeke. Hannover 1865.

die reiche dramatische Literatur, die nach den Untersuchungen Gödeke's und Holsteins an sie wieder anknüpft,*) einen bald näheren, bald entfernteren Einfluß von jener Dichtung erfahren haben. Sie alle gehören aber zu den bedeutendsten und tiefsinnigsten Erscheinungen auf dem Gebiete des Dramas dieser Zeit.

Der von Luther also in's Leben gerufenen, ursprünglich nur sittliche Wirkungen und Stärkung im christlichen Glauben erstrebenden biblischen Komödie, welche von den sächsischen Ländern und Hessen ausging und sich von hier weiter über Deutschland verbreitete, stand die unmittelbar auf das Leben des Tages, zunächst auf den Kampf gegen das Papstthum gerichtete, ohne Zweifel von den großen satirischen Prosaschriftstellern angeregte, politisch-tendenziöse und satirisch-polemische Komödie gegenüber, welche, von der Schweiz und den Niederlanden ausgehend, sich hier am Meere hin, dort über Baiern und Schwaben oder den Rhein entlang weiter verbreitete und mit jener zusammentreffend und in Wechselwirkung tretend, zum Theil in die allegorische Moralität überging, dabei nicht selten zur Vertheidigung bestimmter theologischer Begriffe und Lehrsätze benutzt wurde und hierdurch einen scholastisch-polemischen Anflug erhielt, zum Theil aber auch, in Tendenz und Ausdruck schon immer ganz realistisch, sich mehr und mehr zum realistisch-historischen Drama ausbildete. Doch dienen diese Andeutungen nur zur Charakterisirung der Entwicklung dieser dramatischen Spiele im Großen und Ganzen. Die Ideen, welche in diesen verschiedenen Richtungen wirksam erscheinen, waren damals ja überall in den Gemüthern und Köpfen lebendig. Es kam zuletzt doch noch auf die Individualität an, in welcher Weise sie sich dabei auslebten. So wurden fast gleichzeitig mit den antipapistischen Spielen Manuel's im hohen Norden Deutschlands, in Danzig, Königsberg, Elbing, wahrscheinlich von den Niederlanden aus beeinflußt, Stücke von ähnlichem Charakter gegeben;**) wogegen der aus Augsburg gebürtige Schulmeister Sixt Birk,***) Xystus Betulius, (1500—1554), noch

*) Siehe Johannes Römoldt von K. Gödeke. Hannover 1855 und das Drama vom verlorenen Sohne von Prof. Dr. Holstein im Programm des Progymnasiums zu Geestemünde 1880.

**) Siehe A. Hagen, Geschichte des Theaters in Preußen, Preuß. Prov. Blätter, Bd. X.

***) 1538 siedelte er wieder nach Augsburg über, wo er seine übrigen

vor Rebhun's Susanna seine Historie von der frommen gottesfürchtigen Susanne, der 1535 der Daniel folgte, 1532 in Basel zur Aufführung bringen ließ.

Von Pamphilus Gengenbach*) (Geburts- und Todesjahr unbekannt) sind drei Spiele erhalten geblieben, welche von Bürgern der Stadt Basel dargestellt wurden, wo er von 1509—22 lebte und schrieb. Das erste: Die X Alter dyser welt zur Fastnacht 1515; die Gouchmatt 1516 und der Nollhart zur Fastnacht 1515 und 1517**). Fastnachtsspiele in dem ursprünglichen Sinne sind es zwar nicht. Vielmehr sind sie sichtlich für die öffentliche Schaustellung berechnet. Das erste behandelt einen Gegenstand von allgemein menschlichem Interesse in volksthümlich satirischer, doch dabei überwiegend ernster Weise. Es muß ungemein angesprochen haben, da es durch Darstellung und Druck eine große Verbreitung fand. Weller giebt 13 noch vorhandene bis zum Jahre 1681 reichende Drucke an, die in München, Augsburg, Memmingen, Straßburg, Nürnberg, Tübingen, Köln erschienen. Umgearbeitet wurde es noch von Georg Wickram (1531), von Jaspar von Gennep aber zu seiner Bearbeitung der Comedia Homulo benützt. Nachdem im Eingange des Stücks ein Einsiedel sich über den Lauf der Welt und die Sündhaftigkeit derselben ergangen, beruft er die zehn Menschenalter, damit sie ihm Rede darüber stehen. Es erscheinen nun X Jahr: ein Kind, XX Jahr: ein Jüngling, XXX Jahr: ein Mann, XL Jahr: Stilstan, L Jahr: Wohlgethan, LX Jahr: Abgan, LXX Jahr: die Seel bewar, LXXX Jahr: der Welt Narr, XC Jahr: Kinderspott, C Jahr: Gnad dir Gott. Es sind die Gebrechen, Eitelkeiten und Sündhaftigkeiten des Menschen in seinen verschiedenen

biblischen Dramen gedichtet hat. Es ist bemerkenswerth, daß er Rebhun auch in dem Streben nach classischer Form vorausging. Seine Susanna ist in Acte getheilt und mit Chören in sapphischem Versmaß versehen. Ein realistischer Zug zeigt sich auch hier in der Behandlung der Gerichtsscene. Besonders gerühmt wird seine Judith (1585), die er, wie die meisten seiner Stücke, erst lateinisch schrieb und dann übersetzte.

*) Gödeke, Pamphilus Gengenbach, Hannover 1855. — Burkhard, A., Geschichte der dramatischen Kunst in Basel in den Beiträgen zur vaterländischen Geschichte von Basel 1842. — Weller, F., das alte Volkstheater der Schweiz. Frauenfeld 1863.

**) Alle drei bei Gödeke abgedruckt, das erste auch in den Fastnachtsspielen von Keller (119).

Lebensaltern, welche der Dichter mit scharfer Satire beleuchtet und hierauf alle zur Besserung anhält. Bemerkenswerth ist der Zusammenhang der vorletzten Rede des Einsiedel mit dem Grundgedanken des Every man, daß nur die guten Werke uns im Tode treu bleiben und Gnade vor Gott finden lassen, was wohl auch die Benutzung desselben im Homulus des Jaspar Gennep erklärt. Es heißt nämlich in der Rede, welche der Einsiedel an den Hundertjährigen richtet:

Bringst auch uff 's lest nüt nie dar von
Dann guote Werck, die du hast gton.

Worauf der Hundertjährige erwidert:

O Gott, das selb ich gar wol sich,
Mein und die thuond erst rüwen mich,
Die ich mein tag ye bgangen hon,
So ich ietz gern wolt buoß drumb thon,
Dorüber haben rüw und leit,
Hat mir mein hertz, zung, mund verseit.

Die Gouchmatt ist ein gegen den Ehebruch und die Unzüchtigkeit geschriebenes satirisches Sittenspiel, zu welchem der Dichter, wie es im Vorworte heißt, durch ein frivoles Gedicht veranlaßt worden, welches die Tugend lächerlich machte. Da Thomas Murner's Gouchmatt schon 1515 geschrieben war und dieser Dichter mit Basel, wo dieselbe 1519 erschien, in Verkehr stand, so ist der Zusammenhang mit dieser Dichtung um so weniger ausgeschlossen, als der Grundgedanke derselben hier wiederkehrt: die Gäuche, die Mode- und Weibernarren, auf einer Wiese zu versammeln, wo Frau Venus Gericht hält. Der Narr predigt Allen Moral und Cupido jagt sie endlich mit Schimpf und Schande davon.

Der Nollhart ist ein in ähnlichem Charakter gehaltenes Spiel, dessen Name dem Titel eines Buchs: die Vorhersagungen des Bruders Nollhart v. J. 1488, entnommen ist, welches damals viel Aufsehen gemacht haben muß. Dieses Stück ist gegen die Unbußfertigkeit der Zeit gerichtet, wie das vorige in einem trocknen Tone gehalten und durch große Breite ermüdend. Die Menge und Mannichfaltigkeit der Personen, welche durch Bruder Nollhart die Zukunft enthüllt sehen wollen, sollte sicher am meisten für die Unterhaltung der Zuschauer sorgen. Das Stück erschien später überarbeitet als „Der alt und new Bruder Nolhard" und hat hier eine polemische Richtung gegen den

Papst gewonnen. Auch „Ein frischer Combißt, vom Papst und den Seinen etwan über Teutschland eingesalzen" wird von Gödeke auf ein Gedicht von Gengenbach zurückgeführt.

Wie schon aus diesen kurzen Mittheilungen hervorgeht, enthielten die Spiele des Dichters nur wenig von der kirchlichen Satire und Polemik der Zeit, erstere war meist nur gegen die Auswüchse auf dem Gebiete der Sitte gerichtet, ohne doch etwas von dem Geiste, dem Witze und der Kühnheit der gleichzeitigen großen satirischen Prosaschriftsteller zu zeigen. Die antipapistische Polemik trat erst bei Niclaus Manuel*) entschieden hervor, der, von italienischer Herkunft, um 1484 in Bern geboren wurde, sich als Maler, Holzschneider, Dichter, Krieger und Staatsmann hervorthat, in seinem Ehebrief v. J. 1509 sich als Niclaus Aleman (sein Vater war wahrscheinlich ein gewisser Emanuel Aleman, seine Mutter sicher eine Tochter des Berner Stadtschreibers Frickert), als Künstler aber als Emanuel Deutsch unterzeichnet findet, wichtige Stellen im Staatsdienst bekleidete, 1522 an dem Zug gegen die Franzosen und der Schlacht von Bicocca theilnahm und am 30. April 1530 starb. Er darf vielleicht als Begründer des damaligen kirchlich-politisch-satirischen Dramas angesehen werden, obschon man davon unabhängig bereits v. J. 1524 ein Spiel, „gehalten im Königlichen Saal von Paris", von allegorisch satirischem Charakter kennt. Anfänglich noch ein Anhänger der römischen Kirche, trat Manuel später als der entschiedenste Gegner derselben auf, wenn er auch immer dem Radicalismus Zwingli's entgegenwirkte, mit dem er jedoch vorübergehend in freundschaftlichem Verkehr stand, so daß er ihm sogar seine poetischen Arbeiten zur Einsicht mittheilte. Sein erstes Stück ist: „Ein Faßnachspyl, so zu Bern vff der Hern Faßnacht in dem M. D. XXij. iare, von Burgerßsönen öffentlich gemacht ist, Darinn die warheit in schimpffs wyß vom pabst, vnd siner priesterschafft gemeldet würt." Ihm folgte acht Tage später: „ein ander spil, daselbs vff der alten faßnacht darnach gemacht, anzeigend großen vnderscheid zwischen de Papst, vnd Christu Jesum, unserm seligmacher." (Gedruckt 1524. Basel). Beide sind in realistischem Tone gehalten: So figurenreich das erste auch ist, geht es doch selten über

*) C. Grüneisen, Niclaus Manuel, 1837. — Weller a. a. O. — Jacob Bächtold, Niclaus Manuel, Frauenfeld 1878.

die Form des Monologs und Dialogs hinaus. Es handelt sich darin um eine Messe, die für einen Todten gehalten werden soll, sowie um den Misbrauch, welchen die Geistlichkeit mit dieser kirchlichen Handlung trieb, wovon es auch anfangs den Namen „Der Todtenfresser" erhalten hatte.*) Zunächst sind es die Kirchendiener, dann der Papst und andere Würdenträger und Cleriker, welche sich über den Zustand der Kirche und Klöster verbreiten und über die zunehmende Aufklärung und abnehmenden Einkünfte beklagen, dem ein Ziel gesetzt werden müsse. Adel, Bürger und Bauern treten dagegen wider die Mißbräuche der Kirche, besonders den Ablaß auf. Später wird das Verhältniß der letzteren zur Politik noch zur Sprache gebracht. Ein Ritter von Rhodus erscheint vor dem in großer Pracht Hof haltenden Papste, um Hülfe zu bitten. Von diesem abgewiesen, macht er die das Geld der Christenheit verprassende Kirche für das im Dienst des Glaubens vergeblich vergossene Blut verantwortlich. Auch Kriegsleute kommen aus fremden Landen, um Dienste beim heiligen Vater zu nehmen, der sie zur Erreichung seiner weltlichen Zwecke auch anwirbt und ihnen den Sold aus fremder Tasche verspricht:

Es muß noch einer bezahlen, der nit dran sint,
Etwan ein armer pur d' die schu mit widen bint.

Zuletzt treten Petrus und Paulus auf, die erstaunt fragen, wer das wohl sei, der sich in solchem Glanze herumtragen lasse. Als sie nun aber erfahren, daß es der Erbe St. Peter's sei, legen sie hiergegen Protest ein und wollen von allem nichts wissen, was dafür geltend gemacht wird, sondern weisen vielmehr den Widerspruch nach, der zwischen diesem vermeintlichen Nachfolger Christi und dem Heiland bestehe. An diesen Punkt, mit dem die Satire ihren Höhepunkt erreicht, die noch wirksamer sein würde, wenn sie sich nicht in so breiten Reden bewegte, knüpft der Dichter wieder im Nachspiele an.

„Hier nämlich zeigt sich vff einer siten der gassen der einig Heiland der Welt Jesus Christ, unser lieber herr vff einem armen eßlin geritten, vff seinem haupt die dorninkron, by im sine iünger, die armen blinden, lamen und mancherlei bresthaftig. Vff der andern siten reit

*) Ein Gedicht dieses Namens ist auch von Gengenbach verfaßt worden. Die Aehnlichkeit beider ist so groß, daß einzelne Stellen von der einen in die andere übergegangen sind, ohne daß sich, nach Bächtold, doch sagen läßt, welche die frühere war.

aber der Bapst im harnisch, vund mit großem kriegszug."*) Zwei Bauern, Rüde Fogelnest und Cleywe Pflug, machen ihre Bemerkungen darüber, indem sie den Abstand zwischen dem wahren Christenthum und dem Papstthum satirisch beleuchten. Das Ganze ist also nur ein in diesem Geiste gehaltenes Zwiegespräch, welches durch lebende Bilder illustrirt wird. In welcher Weise, mag die den Aufzug des Papstes betreffende Bühnenweisung darthun. „Hin zwischen kam der bapst geritten in großem trymph im harnisch mit großem Kriegszug zu roß und fuß mit großen panern vund fenlinen, von allerley nationen lüt. Ein Eidtgnossen Gwardi all in siner farb, trummeten, pausunen, trummen, pfyffen, karthonen, schlangen, huren vnd buben, vnd was zum krieg gehört, richlich, hochprachtlich, als ob er der türkisch keiser wer." Es läßt sich denken, welchen bedeutenden Eindruck diese ganz im Volkston gehaltenen Spiele bei der Erregung der Zeit und der damals noch leicht zu befriedigenden Schaulust der Menschen machte. Bächtold giebt von dem vorliegenden zehn verschiedene Ausgaben an, die erste v. J. 1522.

Es folgen der Zeit nach zwei kleine Spiele, die erst neuerdings von Bächtold an's Licht gezogen worden sind: der Ablaßkrämer vom Jahre 1525 und Barbali, 1526. Von dem ersten, wie der Titel schon andeutet, gegen den Ablaß gerichteten Spiel sagt Bächtold, „daß es mit einer Keckheit, mit einem lachenden Humor und mit einer lebensvollen Natürlichkeit hingeworfen sei", wie wir es vergeblich zum zweiten Male unter den vorzüglichsten Erzeugnissen der Reformations-Satire suchen würden. Barbali ist ein Protest gegen das Klosterwesen der Zeit. Der Dichter opfert hier jedoch zuweilen die Naturwahrheit der Charakteristik seiner tendenziösen Polemik. Die zehnjährige Barbali spricht weit über ihre Jahre hinaus und oft ebenso unkindlich als unweiblich, so wenn er sie sagen läßt:

Muter min, ich hab ghein nunnenfleisch.

Auch ist das Stück, das wenig mehr als ein Streitgespräch ist, viel zu lang. Es hat nichtsdestoweniger 8 Auflagen gehabt. Gödeke glaubt, daß die Scene vom Ablaßkrämer in dem unter dem Titel:

*) Bächtold glaubt, daß dieses Spiel seinen Ursprung einer jener bildlichen Darstellungen verdanke, wie sie in der Reformationszeit im Holzschnitt feilgeboten wurden.

Der neve Deutsch Bileams Esel „bekannten dramatischen Gedicht“ davon angeregt worden sein dürfte. Bächtold läßt dies unentschieden und beschränkt sich darauf, der Manuel'schen Dichtung weitaus den Vorzug zu geben.

Nicht minder bemerkenswerth ist ferner ein 1528 anonym erschienenes, nach Grüneisen (S. 222) aber Manuel sicher zugehörendes Spiel: Ain klegliche Botschafft dem Bapst zu komen, antreffend des gantzen Bapstthumbs weydung, nit des viechs, sonder des zarten völcklins, vnd was syn heydisch-heyt, darzu geantwurt vnd than hat“. Es ist in Prosa verfaßt, ganz im realistischen Tone gehalten und zeichnet sich trotz des allegorischen Charakters durch größere scenische Beweglichkeit aus. Die zum Tod erkrankte Messe bildet den Mittelpunkt der Darstellung. Papst und Geistlichkeit sind voll Sorge und Furcht. Die Doctoren stellen vergeblich Wiederbelebungsversuche an. Bürger umstehen die Sterbende und verfolgen die Abnahme ihrer Kräfte. Da es zum Letzten geht, machen sich die Aerzte davon. Dies Stück ist reich an Beziehungen auf ein Zeitereigniß, auf ein Religionsgespräch in Baden 1528, an welchem Niclaus Manuel als Herold theilnahm und auf welches er auch noch sein Lied von der Badenfahrt dichtete.

Das letzte Stück Manuel's, das Fastnachtsspiel von Elßlin Tragdenknaben und Uly Rechenzan, ist mehr im Sinne der alten Nürnberger Spiele gehalten. Es behandelt einen Ehren- und Gerichtshandel. Uly, ein junger Bauer, der Elßli geschwängert, weigert sich, dieselbe zu heirathen. Elßli klagt gegen ihn vor Gericht. Beide Theile setzen einander so tief wie möglich herab. Schließlich giebt Uly jedoch nach und heirathet Elßli. Das Ganze ist ein Sittengemälde im niederländischen Styl, von dessen lebendiger Darstellung die Klage Elßli's einen Begriff geben mag:

Herr, der official, vernemend min klag,
Dich ich, wirt's noch, wol beweren mag!
Der Uli, der sich auch nennt der Rechenzan,
Der ist vor gott, Herr, min eelicher man,
Nun spricht er nein und sprich ich ja,
Erender Herr, drum sind wir da.
Nun beger ich ein verzicht von im,
Daß er selb sprech mit eigner stim

Ja oder nein, on fürwort hie!
Denn will ich sagen, wo und wie.

Der Schluß ist gegen die Thorheit des Processirens gerichtet, die einzig der Habgier der Gerichte zu Gute komme.

Hier sagt Herr Sigwart Hübentütsch, der Fürsprech:

Wolan, ich laß es mins teils bschechen
Und hab es warlich vast gern gsechen,
Daß sie sich hend früntlich verricht,
Das doch leider ietzt wenig bschicht.
Ja von eines alten karzoums wegen
Sind etlich hie dri wochen glegen
Und hand ein kosten lassen gan
Ueber ein torechtigen man,
Das er muß kon von hus und heim.
Darumb bin ich nit fiend aim,
Der bald von solchem trölen lat
E größer kosten daruf gat,
Ich halt sie auch für biderbe lüt;
Aber sölch tröler schatz ich nüt,
Die ab eim zun ein ansprach brechend
Und erwan ein armen man ansprechend
Umb ein löchlechti Haselnuß
Oder ein fule ansprach sus.
Darmit sie habend am wirt zu zeren.
Ja man findt wol, die sich des erneren
Und wöltend nit, daß man kem zu end,
Daß sie ein jar druf zprassen hend;
Die suchen fünd, list über list
Und alles das zu finden ist,
Mit wirre werre und appellieren,
Daß sie den handel lang umbfüren,
Dis armen vogts kind deck verrechten,
Ir ganzes Erb von allen gschlechten,
Wittwen und andre einfalt lüt,
Das gfallt mir gar in boden nüt.

Das Stück, welches im Todesjahr des Dichters aufgeführt wurde, gehört zu den besten seiner Art. Die Sittenschilderung ist von der größten Lebendigkeit, gehoben von einem köstlichen Humor und auch an Zügen einer anmuthenden Gemüthlichkeit fehlt es darin nicht.

Grüneisen lobt an Manuel mit Recht die Wahrheit der Darstellung, die Volksthümlichkeit und den Witz des Tones und Aus-

drucks. „Er redet, wie's ihm um's Herz ist und läßt die Leute sprechen, wie sie pflegen. Er stellt Geschehenes mit nicht eben vielen, aber so bestimmten Umrissen und Farben dar, daß es dem Hörer auf's Neue vor die Augen kommt". Von eigentlicher dramatischer Composition weiß Manuel freilich noch nichts. Es ist ihm immer nur um die möglichst lebendige, eindringliche und ausführliche, auf das unmittelbare Leben bezogene Darstellung eines von diesem abgezogenen Gedankens zu thun. Nur Elßli macht davon eine Ausnahme. Immer aber sucht er dabei so realistisch wie möglich zu sein, wobei er eine überaus scharfe Lebensbeobachtung und eine, besonders im Einzelnen, auch glückliche Erfindung zeigt. Wie Hans Sachs mit seinem Namen schloß Manuel alle seine dramatischen Dichtungen mit einer Beziehung auf den „Schwyzer Degen".

Als nächster dramatischer Dichter der Schweiz tritt uns der Pfarrer Utz Eckstein in Uster entgegen, dessen Stücke aber wahrscheinlich gar nicht aufgeführt worden sind; da sie nur wenig über die Form des Streitgespräches hinausgehen, wenn dieses auch auf verschiedene Personen vertheilt ist. Zuerst: „die Klag des Glaubens der Hoffnu'g vnd ouch Liebe, über Geystliche' vnd Weltlichen Stand der Christe'heit" (Zürich 1526). Sodann: „Dialogus" (Zürich 1526). „Concilium" (Zürich 1527) und „Richstag (Zürich 1527). Weller lobt an ihnen besonders die Sprache, die in dem ersten Stück sehr edel und kräftig sei. Auch wo das Volk redend angeführt wird, sei der Ton überaus glücklich getroffen. Alle vier Dramen seien gegen „die Verstocktheit der Altgläubigen, ihre Unterdrückungssucht, die Habsucht der Pfaffen, die Herrschaft der Fürsten" gerichtet. Die drei letzten traten noch besonders für den armen mißhandelten Bauer und für evangelische Freiheit ein, welche die Doctoren jener Zeit „nicht der That nach" erstrebten.*) Der Ton ist also hier kein satirischer, sondern ein pathetischer. — In ersteren lenkte der Berner Hans Ruete zunächst wieder ein von dem wir nur wissen, daß ihm mehrere hervorragende Aemter in seiner Vaterstadt übertragen waren. Es geschah in „Ein Faßnachspil den vrsprung, haltung und das End beyder, Heydnischer und Bapstlicher Abgöttereyen verglychende," welches 1531 aufgeführt wurde und 1532 zu Basel im Druck erschien. Ruete erreichte seinen Vorgänger wohl in der realistischen Derbheit des Aus-

---

*) Weller a. a. O. S. 169.

drucks, aber nicht in der charakteristischen Treue desselben. In seinen übrigen Stücken*) nähert er sich jedoch den biblischen Dramen des Sixt Birk. Sie, wie die meisten biblischen Stücke der damaligen Schweizer Dichter, stehen aber schon darin in einem entschiedenen Gegensatze zu den von Luther beeinflußten biblischen Dramen, daß in ihnen die Gegenstände nicht mit einer christlich moralischen, sondern weit mehr mit einer politischen Tendenz behandelt und nicht sowohl auf das innere, als auf das äußere und öffentliche Leben bezogen erscheinen. Es drängt darin alles zum rein weltlichen, zum historischen Drama hin.

Dieser weltlich realistische Zug zeigt sich auch wieder in der allegorischen Moralität des Joan Kolroß**), einem Lehrmeister der Barfüßler, in dem „Spil von fünfferley Betrachtnussen, den Menschen zur Buß reitzende", welches 1532 in Basel zur Aufführung kam. Wenn es auch in einzelnen Beziehungen eine gewisse Verwandtschaft mit dem Homulus zeigt, so lehnt sich der Dichter darin doch nur an die unter dem Namen der Todtentänze bekannten Dichtungen an, die in Basel zu Hause waren, und von denen uns auch von Manuel, der den Gegenstand als Maler behandelt hatte, eine erhalten geblieben ist. Den Einfluß des classischen Dramas, der sich in der Form im Einzelnen geltend macht, hat Burckhardt schon (a. a. O.) eingehend nachgewiesen. Der Inhalt ist aber in Kürze folgender: Ein schöner Jüngling, dem ausschweifenden Geist der Zeit huldigend, beabsichtigt die heilige Osterzeit zu verprassen. Sein Seelsorger spricht ihm zwar in's Gewissen, der Jüngling verlacht jedoch seine Lehren und verlockt mit seinen Kameraden leichtfertige Mädchen auf den Plan vor der Stadt, wo er den „schwarzen Knaben" aufspielen läßt und Alles im wilden Tanze herumwirbelt. Da tritt mitten in die tolle Lust plötzlich der Tod herein und fordert den übermüthigen Knaben zum Tanze. Bei diesem Anblick wird er aber so von Reue und Zerknirschung erfaßt, daß ihm das Leben geschenkt wird, welches er trotz der Verhöhnung seiner Kameraden fortan der Buße und Besserung weiht. Die

*) Es sind die Historie vom keuschen Joseph 1538, Gideon 1540, Noa 1546, Goliath 1555. Sie sind, wie fast alle Schweizer Stücke, ziemlich figurenreich und wurden sämmtlich von Bürgern zur Darstellung gebracht.

**) Siehe Burckhardt, a. a. O. — Weller, a. a. O.

Versuchung tritt zwar in verschiedenen Gestalten an ihn heran, er aber besteht sie alle, so daß er endlich zum Lohn des Paradieses theilhaftig wird.

Wir kommen nun zu dem ersten rein weltlichen Drama der Schweiz, welches, gleichfalls zu Basel, im folgenden Jahre zur Aufführung kam: „Die Geschichte der edlen Römerin Lucretia*) und wie der tyrannisch König Tarquinius Superbus vertrieben ward. Sunderlich von der standhaftigkeit Bruti, des ersten Consuls zu Rom," von Heinrich Bullinger. Wie aus der ersten Ausgabe (v. J. 1533) zu ersehen, wurde es nur gegen den Willen des Autors, der damals in Cappel lebte, öffentlich dargestellt. 1550 erschien in Straßburg eine neue Ausgabe davon. Es ist von zeitpolitischer Tendenz gegen das Pensionswesen gerichtet, unter dem die Unabhängigkeit der Schweizer Staaten lange gelitten.

1535 wurde in Zürich der „Acolastus, eine Comödie von den Verlorn Sun" des Görg Binder gegeben, eine freie Uebertragung der gleichnamigen Dichtung des Wilhelm Gnaphäus**). Er erschien auch in demselben Jahre im Druck. Dr. Holstein, in seiner gründlichen Schrift über das Drama vom verlornen Sohn***), weist darauf

---

*) 1527 war derselbe Gegenstand bereits von Hans Sachs behandelt worden.

**) Wilhelm Gnaphäus (sein eigentlicher Name ist Willem van de Voldersgraft), 1493 in s' Gravenhaag geboren, studirte in Köln. Als Rector seiner Vaterstadt entzog er sich 1528 den Verfolgungen, welchen er sich wegen Hinneigung zum Protestantismus ausgesetzt hatte, durch die Flucht; 1531 wurde er Director des Gymnasiums zu Elbing, trat 1541 als Rath in die Dienste des Herzogs Albrecht von Preußen, wurde später zum Rector des Pädagogiums in Königsberg ernannt und fand, 1547 von hier wieder vertrieben, Schutz und Stellung bei dem Grafen von Ostfriesland, wo er 1568 als gräflicher Rentmeister starb. Er schrieb unter Anderem mehrere lateinische Komödien in Anlehnung an Terenz: den Acolastus (1529), Hypocrisis (1544), Misobarbus und Morosophus. Er gehörte zu den bedeutendsten lateinischen Dramatikern seines Jahrhunderts. Sein Acolastus hatte 33 Auflagen und übte eine außerordentliche Wirkung aus. (Siehe hierüber Dr. Holstein im Programm des Progymnasiums zu Geestemünde 1880.)

***) Nur die S. 52 gemachte Angabe, daß die Parabel in England keine Bearbeitung gefunden, erlaube ich mir darin zu berichtigen, da (s. Hlbd. IV. S. 17 d. W.) bereits 1529 eine solche von Palsgrave unter den Namen Acolastus lateinisch erschien, welche 1540 in englische Prosa übersetzt wurde.

hin, wie das ihm zu Grunde liegende biblische Gleichniß schon um 1523 von den Gegnern des Katholicismus benutzt wurde, um den Nachweis zu liefern, daß die Rechtfertigung vor Gott nicht durch die Werke, sondern allein durch den Glauben erfolge. In dieser Auffassung steht es in einem entschiedenen Gegensatz zu dem Grundgedanken des Every-man. Von den drei ältesten dramatischen Bearbeitern desselben, Burkart Waldis (1527) Gnaphäus und Macropedius*), die darin unabhängig von einander erscheinen, ist es aber doch wohl nur von Burkart Waldis in diesem dogmatischen Sinne ergriffen worden. Macropedius, welcher auch den Every-man dramatisch bearbeitete (in seinem Hecastus), wurde wenigstens nicht wegen seines Asotus, sondern wegen des ersteren der Hinneigung zum Protestantismus beschuldigt. Vielmehr war sein Asotus nach terenzianischem Muster in so weltlichem Sinne behandelt, daß Dr. Holstein sagen kann: „fehlten die beiden Teufel Belial und Astorath, sowie die Beziehungen zum neuen Testamente, so könnte man versucht sein, die Komödie als eine rein terenzianische anzusehen“. Im Hecastus hatte Macropedius dagegen die guten Werke ausdrücklich nicht für ausreichend erklärt. Die Tugend ist zwar auch hier zunächst die einzige Begleiterin des sündhaften Menschen vor den Ritterstuhl Gottes, aber sie ruft noch den Glauben zu Hülfe, der sich als der einzige wahre Vermittler erweist. Entschiedener hat dann Jaspar von Gennep in seinem Homulus, zu dem er viel von dem Hecastus des Macropedius entlehnte, dem Gegensatz zwischen der katholischen und der protestantischen Auffassung durch die Worte Ausdruck gegeben:

Kann uns der glaub allein selig machen,
So sins narren, die gots zorn groß achten,
Drumb will ich nu nach mim willen leben,
Und glauben das mirs got wird vergeben.

Macropedius suchte sich in dem Vorwort zur zweiten Ausgabe des Hecastus gegen die erhobenen Anschuldigungen zu rechtfertigen,

*) Georg Langveldt (Macropedius) wurde 1475 zu Gemerten bei Herzogenbusch geboren, trat in den Priesterorden des heiligen Hieronymus ein, wurde dann hintereinander Rector zu Herzogenbusch, Leiden und Utrecht und starb 1558 in seinem Geburtsort. Außer den beiden oben erwähnten Dichtungen kennt man noch 13 Theaterstücke von ihm, von denen Ayrer die Aluta zu seinem Fastnachtsspiel: „Von einer versoffenen Bäuerin“ benutzte.

und erklärte unverrückt fest an der Einheit der katholischen Kirche zu halten. Im Hecastus handle es sich jedoch um einen Menschen, den der Tod mitten in seinem Sünderleben erfaßt habe und dem nicht mehr die Zeit zu Buße und Besserung bleibe. Wo dies der Fall jedoch nicht sei, verhalte es sich darin freilich anders.*)

Der Züricher Görg Binder, der seine Studien in Wien gemacht hatte, faßte, trotz seiner engen Verbindung mit Zwingli, der auch dieser Dichtung nahe gestanden haben soll, den Legendenstoff, doch nur in ihrem und dem Geiste des Gnaphäus'schen Acolastus auf. Der seinige war schon im Jahre 1530 und zwar zum Zweck einer jener Schulaufführungen entstanden, wie sie damals auch in der Schweiz schon neben den bürgerlichen Aufführungen herliefen. Sie kam jedoch damals nicht zu Stande, auch ist nichts von einer späteren Aufführung des Stücks hier bekannt, das seinerseits wieder auf Jörg Wickram eingewirkt haben soll.

Eine der interessantesten Erscheinungen des damaligen Schweizer-Theaters ist der aus Constanz**) gebürtige Jacob Rueff***) (auch Ruef, Rüff und Ruof geschrieben) der sich schon früh nach Zürich gewendet hatte und sich im Dienst dieser Stadt an den Kämpfen von 1529 und 1531 gegen die katholischen Cantone betheiligte. Er genoß einen Ruf als Chirurg und zeichnete sich daneben als Dichter aus, als welcher er 1540 mit seinem „Joben Spil" auftrat, welches durch eine gewisse treuherzige Naivetät und Frische des darin angeschlagenen Tons anspricht. Seine Bedeutung liegt aber in zwei anderen Stücken, von denen „Ein newes spil vom wol vnd übelstand eyner löblichen eydgenossenschaft" im Jahre 1542 entstand, eine allegorische Moralität mit Realfiguren der Zeit von patriotisch-politischer Tendenz, die hauptsächlich gegen die fremden Söldnerdienste der Schweizer gerichtet ist. Eidgenossen berathen zunächst über den Verfall der Sitten und wie demselben Abhülfe zu schaffen sei. Es wird eine Botschaft an die sieben weisen Meister gesandt, um Rath zu erholen. Die Hölle verschwört sich dagegen. Der Teufel sucht Heini, den Abgesandten, seinem Auftrage abwendig zu machen. Der treue Eckart vereitelt es aber. Heini kommt mit der

*) Siehe darüber Gödeke, Every-man rc.

**) Nach Weller, Germania, 25. Jahrgang S. 363.

***) Weller, das alte Volkstheater der Schweiz.

Botschaft zurück, in welcher alle Laster der Zeit und schlechten Gewohnheiten des Landes gegeißelt werden. Er beantragt hiernach die Aufhebung der Pensionen und jeder Art Abhängigkeit der Cantone vom Auslande. Auffälligerweise stehen die Nachkommen Stauffacher's und Tell's für Aufrechterhaltung des fremden Kriegsdienstes ein. War dies vielleicht eine Anspielung auf die Haltung, welche die Nachkommen anderer Freiheitshelden in dieser Sache gezeigt? Die Stimmenmehrheit entscheidet sich jedoch für Abschaffung des Söldnerwesens. — Das zweite Stück ist das Spil von Wilhelm Thellen (1545), der erste der neueren vaterländischen Geschichte entnommene Stoff im deutschen Schauspiel. Weltliche und historische Stücke hatte es zwar schon früh, nicht nur in der Schweiz, sondern auch im Elsaß, besonders aber in Nürnberg gegeben, aber keins, welches der vaterländischen Geschichte angehörte und auf die Stärkung des patriotisch politischen Geistes gerichtet gewesen wäre. Der dramatische Werth ist auch in diesem Stück noch gering, obschon es sichtlich auf theatralische Wirkungen ausging, zu welchem Zwecke es z. B. von der Musik vielfach Gebrauch macht, die während der Zwischenacte die Rolle des Chorus vertritt. Wie die meisten Stücke der Schweiz ist auch dieses ziemlich figurenreich, gleichwohl erscheint die Handlung außerordentlich dürftig. Rueff hat sicher dabei aus Petermann-Elterlin's Erzählung geschöpft, der wohl auch Stumpf und Tschudi nachgefolgt sind und die von den Berichten der früheren Chronisten z. B. von Melchior Rüß in verschiedenen Punkten abweicht.*) So fehlt bei diesem z. B. noch der aufgesteckte Hut, so wie das Verbergen des zweiten Pfeils. Auch wird Geßler hier nicht vom Tell in der hohlen Gasse, sondern unmittelbar von der Tellsplatte herab im Schiffe erschossen. Dagegen stimmt die Erzählung Petermann-Elterlin's, was Tell selbst betrifft, in fast allen wesentlichen Punkten, sogar bis auf einzelne Ausdrücke, z. B. das von Börne angegriffene „redlich hinfahren" mit Schiller überein, daher auch Rueff hierin mit diesem zusammentrifft. Welch ein Abstand aber in der Behandlung jedes einzelnen dieser Motive, die bei Rueff noch baar jeder psychologischen Vertiefung, alles poetischen Glanzes, aller dramatischen Lebendigkeit und Energie, aller individuali-

*) S. Friedrich Mayer, Wilhelm Thellen per Jacobum Ruef, Pforzheim 1843.

sirenden Kraft des Ausdrucks ist! Rueff war übrigens nicht der Erste, der diesen Stoff dramatisch behandelte, da es noch ein sichtlich älteres Spiel, doch ohne Jahresangabe, davon giebt.

Das Rueff'sche Stück ist in 5 Acte getheilt und wird, wie schon so viele Stücke der Zeit, mit einem Prolog und einem Argument eingeleitet. Beides weist auf lateinischen Vorbilder hin. Hatte doch schon Hans Nydhart von Ulm in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung des Eunuchus auf die Nothwendigkeit der Eintheilung in Acte hingewiesen, die man Unterschiede, Geschichten, Handlungen, Abhandlungen nannte. Der Prolog legt in Kürze den ganzen geschichtlichen Verlauf der Entwicklung der Menschheit dar bis zur Zeit der Handlung des Stückes, das Argument, von einem „jungen Knaben" gesprochen, aber nur den geschichtlichen Entwicklungsgang der Schweiz. Der erste Act zeigt den Landvoigt Grisler (statt Geßler), wie er der Landsgemeinde von Uri sein Regiment ankündigt, unbedingten Gehorsam verlangt und unerbittliche Strenge verheißt. Später stellt Tell Betrachtungen über die traurige Lage des Vaterlands an. Zu ihm gesellt sich der von Haus und Hof verjagte Stoffacher von Schwytz, der Schutz und Hülfe bei Tell sucht. Zu Beiden tritt dann noch „Erny uß Melchthal", der hier die Blendung seines Vaters selber berichtet. Man verabredet eine Zusammenkunft auf dem Rütli. — Im zweiten Acte ordnet der Landvoigt zunächst selbst das Aufstecken des Hutes an. Es folgt eine Begegnung Melchthal's mit „Cuno Abalzellen" von Unterwalden, dessen Weib der Landvoigt seines Cantons, ganz wie bei Schiller, mit Schmach und Gewalt bedrohte. Auch hier ist die Frau, die ihm das Bad vorrichten soll, zu ihrem Mann hinaus in den Wald gelaufen.

Wie ich durch sy das hat vernommen (berichtet nun dieser)
Uß dem holtz bin ich heim kommen
Und gab jm warms mit einem schlag,
Das er drinn starb und todten lag.

Melchthal wirbt hierauf ihn und „Bly von Grüb" für den Rütlibund an. Inzwischen hat Heintz Vogeli, der Knecht des Landvoigts, den Hut auf die Stange gepflanzt und verkündet das Gebot seines Herrn. Bauern leisten auch Folge. Tell will achtlos vorübergehen. Knechte nehmen ihn fest. Er wird vor den Landvoigt geführt und versucht zunächst eine Ausrede:

Ach gnädiger Herr vnd Vogt im land,
Das ich grob bin mit vnverstand,
So bürsch einselt mit schlechtem sinn,
Das bschicht das ich erboren bin
Hie vndern Puren groben lüten,
Die nüt geleert hand dann hacken vnd rüten,
Zu dem ich üwer herrligkeit,
Veracht nie hab vnd tapfferkeit,
Mit keinem fräffel, übermut,
Das ich kein eer dem filtzhut
Nit hab erzeigt ist mir kein sünd,
Im gsatz Gotts ich es gschriben find,
Darumb min gnädiger Herr und vogt
Vch bitt ich luterlich vmb Gott,
Ir wöllind nit kein Fräffel bgan
An mir, diewyl ich nüt han than
Das wider Gott ist vnd das gsetz.

Der Voigt will aber nichts davon hören. Auch Tell's Versprechen, in Zukunft nicht mehr gegen seinen Willen fehlen zu wollen, genügt ihm nicht. Er will sich des Gehorsams auf andere Weise versichern und sendet nach Tell's Kindern. Die Knechte eilen nach dessen Wohnung, entreißen der Mutter die Kinder und bringen sie vor den Landvoigt, der Tell nun befragt, welches der Kinder ihm am meisten am Herzen liege. Nach langem Kampf bezeichnet es Tell und damit endet der Act. — Der dritte nimmt nach einer musikalischen Einleitung die letzte Scene wieder auf. Der Landvoigt fordert den Apfelschuß, Tell weigert sich erst, der Voigt bleibt hart, Tell bittet um Gnade, Grißler aber legt selber den Apfel auf das Haupt des Knaben. Jetzt, da Tell sich entschlossen zeigt, bittet (im Gegensatze zu Schiller), das Kind den Vater, seines Lebens zu schonen. Tell weiß es jedoch zu beschwichtigen, schießt und trifft, ohne das Kind zu verletzen, den Apfel, worauf er in Dankesgebete ausbricht. Der Voigt aber fragt nach der Bedeutung des zweiten von Tell zur Seite gesteckten Pfeils. Tell weicht der Wahrheit erst aus:

Min gnädger Herr was sot ich han
Darmit gemeint ich armer man,
Der bruch ist's vnder allen schützen —

Der Landvoigt will das nicht gelten lassen, er fordert den wahren Grund, sichert Tell aber das Leben zu. Jetzt hält dieser nicht weiter zurück:

Sit jr mir Herr wend slaben fristen
So han ich spffyl darumb thun rüsten,
Wie bald ich min kind hett erschossen,
Min eigne schand hett mich verdrossen,
Das kind hett mich so übel grouwen,
Darnach min Herr sönd jr mich bschouwen,
Die wahrheit ich nit lougnen kan.

Der Voigt läßt Tell von seinen Knechten greifen und gefesselt in's Schiff bringen. Die Scene spielt auf diesem nun fort. Der Sturm bricht los. Tell soll zur Rettung das Steuer führen. Bei der Platte angelangt, springt er mit seinem Schießzeug an's Ufer und stößt das Schiff in die Wellen zurück. Der Landvoigt droht. Tell aber rettet sich in's Gebirge und dankt Gott für seine Erhaltung. Der Landvoigt erreicht endlich das Land und hält eine lange von Zorn und Drohungen strotzende Rede, worauf in der Bühnweisung zu lesen:

„Yetz verbirgt sich Wilhelm Thell in die Holgassen. Da erschüßt er den Landtvogt ztodt und flücht." Die Knechte erheben Lärm und tragen den Landvoigt hinweg. Tell tritt wieder auf und schließt den Act mit einer frommen Betrachtung, in welcher es heißt:

Gott sy gelobt in ewigkeit,
Das er vns hat in sonderheit
Erlößt von der bezwungenschafft,
Ein fromme lobliche Eydgnoschafft.

Der vierte Act führt zunächst eine Berathung der Eidgenossen vor, bei welcher Tell den Versammelten den Eid abnimmt, fest zusammen zu stehen, bis alle Tyrannen aus dem Lande verjagt sind. Es folgt eine kurze Scene bei dem Landvoigt zu Sarnen, welcher fürchtet, daß man die Weihnacht zu einem Anschlag benutzen werde. Erst der fünfte Act bringt die Rütliscene, bei der hier Tell die Hauptrolle spielt. Man verabredet die Unternehmung und vereinigt sich wieder zu einem Eide, den diesmal alle zusammensprechen. Hierauf folgt die Eroberung der Burg von Sarnen. Die beiden Herolde beschließen das Stück.

Es ist leicht zu erkennen, daß die beiden letzten Acte an Interesse sehr gegen die früheren zurückstehen, daß der vierte fast überflüssig ist. Der Dichter hatte von dramatischer Composition so gut wie keinen, von scenischer Wirkung einen sehr mangelhaften, ja falschen Begriff. Es genügt für das letzte auf die Vertheilung der Apfel-

schußscene auf zwei verschiedene Acte hinzuweisen, von der sich der Dichter doch eine gewisse Wirkung versprochen zu haben scheint. Auch in dem Spiel vom Wohl oder Uebelstand &c. kommt eine derartige Theilung des Actes vor. Die Theilung in Acte war damals bei den meisten Dichtern noch eine ganz äußerliche Nachahmung der lateinischen Vorbilder. Es scheint dem Grund derselben gar nicht erst nachgeforscht worden zu sein. Ebenso äußerlich wurden die Chöre nachgeahmt, an deren Stelle hier, wie schon bemerkt, Instrumentalmusik trat. Der vielfache Ortswechsel im zweiten und dritten Act, verbunden mit der Kürze der einzelnen Scenen, läßt darauf schließen, daß die Decoration gleichzeitig verschiedene Schauplätze zeigte oder die scenische Anordnung verschiedene Stände enthielt. Das erste würde auf die Einrichtung der französischen Bühne, das letzte auf die Bühne der kirchlichen Spiele in Deutschland hinweisen. Es ist anzuerkennen, daß der Dichter eine gewisse Charakteristik in der Rede erstrebt hat, ohne doch andere deutsche gleichzeitige und frühere dramatische Dichter darin zu erreichen. Auch läßt er seine Personen, wennschon in sehr platter und weitschweifiger Weise, selten anders als aus ihrer Situation, ihrem Zustande sprechen. Das Stück erschien 1545 zu Zürich, wo es am Neujahrstage von einer „loblichen vnn junge Burgerschafft" dargestellt worden ist. Nicht viel später erschien eine Ausgabe davon in Straßburg, 1579 eine dritte in Basel. Es wurde auch nachher noch verschiedne Male neu aufgelegt.*)

Man kennt noch drei andere Spiele von Rueff, das von Joseph (1540) Die Passion (1545) und das Spiel von der Erschaffung Adam's und Eva's (1550). Genée hat auf die außerordentliche Naivetät hingewiesen, welche der Dichter hier noch von einer andern Seite zeigt. Gott fordert Adam nämlich auf, den Thieren Namen zu geben. Adam entledigt sich dieses Auftrags, indem er z. B. zum Elefanten sagt:

Das Thier ist groß, so wundergstalt,
Auch stark dazu, darum mir's gfallt,
Und will ihm uß mein Unverstand,
Den Namen geben Elefant,
Von siner Größ und Stärke wegen,
Dann schwere Last wird's uf ihm wohl trägen.

---

*) 1648, 1698, Basel, 1740, 1765 und neuerdings von Friedrich Mayer, Pforzheim 1843.

War der Unverstand des Dichters wirklich so groß, oder verbirgt sich darunter der Schalk?

Rueff schloß sich später Josias und Christoph Murer hier an, von denen jedoch nur der erstere, 1530 zu Zürich geboren, 1580 zu Winterthur gestorben, Hervorhebung verdient. Die Belagerung von Babylon (Zürich 1560), Absalon (1565), Hester (1567) und Zorobabel (1575) zeichnen sich sämmtlich durch historisch realistische Auffassung und Behandlung des biblischen Stoffes aus, was eine Hinneigung zu dem historischen Drama erkennen läßt. Originell ist wegen dieses realistischen Zuges auch Der jungen Mannen Spiegel (Zürich, ohne Jahrzahl) von ihm. Es ist die ganz in's Realistische übertragene Geschichte vom verlorenen Sohn. Ein reicher Vater beschwört sterbend seinen verschwenderischen Sohn, daß falls er seinem Leben gewaltsam ein Ziel setzen sollte, dies nur an einem in seinem Hause befestigten Strange geschehen dürfe, daher er dieses Haus auch niemals veräußern soll. Acrates verschwendet all seine Habe und geht, eingedenk des seinem Vater gegebenen Versprechens, nun wirklich daran, seinem Leben an jenem Strick ein Ende zu machen. Der Strick aber reißt den Stein, an dem er befestigt ist, aus der Decke, aus deren Oeffnung das von dem vorsorglichen Vater dahinter versteckte Gold nun hervor quillt. Der Sohn, durch so viel Liebe von Rührung und Reue ergriffen, wendet sich fortan der Tugend zu. Dr. Holstein glaubt, daß Binder nicht ohne Einfluß auf Murer in diesem Stücke gewesen ist.

Bemerkenswerth wegen seines phantastisch realistischen Charakters ist auch das etwas frühere „klein spyl vom Strytt Veneris vnd Palladis, das ist, weltlicher wollüst, vn der Tugend" von Jacob Funkelin, eine Art Moralität und ein Schauspiel im Schauspiel, welches vor „dem rychen Mann eber Tisch"*) gespielt wird. Von dem Dichter wissen wir sonst weiter nichts, als daß er zu Biel noch ein anderes Stück „Von der Jugend" aufführen ließ und jenes einem Bürger in Biel gewidmet hat. Auch Valentin Boltz**) von Ruffach, Prediger am Spital zu Basel, mag hier mit seinem Welt-Spiegel (1551) genannt werden, der zu den figurenreichsten Stücken der Schweiz

*) Siehe Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert von Julius Tittmann.
**) Siehe Weller, a. a. O. S. 29.

gehört, da an der Aufführung desselben durch die Bürgerschaft im Jahre 1550 nicht weniger als 158 Personen betheiligt waren. Boltz machte sich auch noch als Uebersetzer des Terenz bekannt (1540, 44 u. 67).

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verlor das Schweizer Schauspiel an Eigenthümlichkeit und Bedeutung. Die bürgerlichen Darstellungen hörten mehr und mehr auf. Das Drama zog sich fast ganz auf die Schulkomödie zurück. Die in den Bongarischen Handschriften zu Bern befindlichen Schauspiele Peccator conversus und Miles christianus stellen sich als Bearbeitungen der gleichnamigen Stücke Dedekind's dar und legen Zeugniß für den jetzt auch noch stattfindenden norddeutschen Einfluß ab.

Die Schweiz selbst wirkte mit ihren Dramen am sichtbarsten auf den Elsaß ein. Ich habe dafür die Bearbeitung der Zehn Alter dieser Welt von Wickram, sowie des Zusammenhanges seines und des Binder'schen Dramas vom verlorenen Sohn, und die zu Straßburg erschienenen Drucke von Rueff's Wilhelm Thellen und Bullinger's Lucretia schon zu erwähnen gehabt. Doch auch Eckstein's Concilium und Reichstag und Gengenbach's Nollhard fanden zu Straßburg in Mag. Jacob Cammerländer ihren Bearbeiter. Desgleichen verdienen Wickram's Bemühungen, hier, wo damals Schauspiele nur in Schulen aufgeführt wurden, auch öffentliche Aufführungen durch Bürger zu veranstalten, Hervorhebung.

Jörg Wickram, in Colmar (?) geboren, stiftete 1549 daselbst eine Singschule und erhielt 1557 die Stelle eines Stadtschreibers zu Burgheim, wo er zwei Jahre später auch starb. Ohne tiefere Bildung, war er doch nicht ohne poetische Anlagen. Er bearbeitete ältere Gedichte, sammelte Anectoden und Schwänke, die er in seinem Rollwagenbüchlein auf's Neue erzählte und sorgte längere Zeit für die Fastnachtsunterhaltungen seiner Vaterstadt. Außer zwei Fastnachtsspielen: Das Narrengießen (1537) und der treue Eckard, haben sich von ihm noch das „Spiel von dem verlornen Sun", welches Pfingsten 1540 vor einer „Ersamen burgerschafft" zu Colmar gespielt worden ist und die Schulkomödie Tobias erhalten.

Von Martin Montanus in Straßburg liegen drei Spiele vor: „Claglichs spiel von einem Grauen wie das von der Königin von Frankreich, fälschlich, mit zweyen kindlin, in das ellend ver-

triben vnd verjagt, doch letstlich sein vnschuld an Tag kam, wider in sein ersten stand gesetzt wurde"; „der untrew Knecht und von zweyen Römern Tito Quinto Fulvio und Gisippo, denen sämmtlich romanhafte Stoffe zu Grunde liegen. Montanus gab in seinem „Wegkürtzer" und „die Gartengesellschaft" auch selbst Sammlungen italienischer und französischer Historien heraus. Er entlehnte dazu von Hans Sachs, wie dieser wieder von ihm.

Auch von dem Stadtschreiber Jacob Frey zu Mauersmünster nimmt das Fastnachtsspiel „von dem Triackesmann und zwey Mägdlin, deren eine mit einem Kind gieng und die andre die faul krankheit hatte", das Vorrecht der Gattung, grob und obscön sein zu dürfen, in vollstem Maße in Anspruch.

Später verliert sich auch hier alles in die Schulkomödie, die in Straßburg, wo 1538 eine Akademie errichtet worden war, einen ihrer hauptsächlichsten Sitze gewann. Von hier aus vornehmlich wurde der Akademismus in die deutsche dramatische Literatur eingeführt und der Grund zu dem gelehrten Buchdrama gelegt. Jetzt mag nur der Schotte Buchenan mit seinen lateinischen Tragödien Jephtes, Johannis der Täufer und Calumnia genannt werden, von denen die erste 1567 öffentlich gespielt worden ist, weil sie später auch noch in's Deutsche übersetzt wurden.

Das Drama des Rheinlandes übte scheinbar einen größeren Einfluß auf das der Schweiz aus, als derjenige war, den es von dieser empfing, wofür noch einer 1540 in Basel erschienenen Sammlung von Dramen gedacht werden mag, welche unter dem Titel Comoediae ac tragoediae aliquo ex nove et vetere testamentae, welche Stücke des Barptholomäus, Gnaphäus, Crocus, Pape, Zovitz und Macropedius, lauter niederländische Dichter, enthielt. Hier stand das Drama mehr unter den Einwirkungen der niederländischen Dramatiker, wofür schon auf Gnaphäus, Diesthemius und Macropedius hingewiesen werden konnte, sowie unter dem des niederländischen Bauernspiels. Doch habe ich immerhin des Einflusses schon zu gedenken gehabt, den Gengenbach's Zehn Alter der Welt auf Jaspar von Gennep in Köln ausübten.

Ein Zusammenhang zwischen der Schweiz, Baiern, Schwaben und Franken stellte sich schon durch den uns bereits bekannten Sixt Birk (Betulius), sowie durch verschiedene Drucke von Schweizer Dramen aus München, Augsburg, Nürnberg ꝛc. dar. Fastnachtsspiele wurden

ebenfalls ununterbrochen in diesen und anderen Städten gepflegt und waren sicher noch weiter verbreitet. Hans Sachs ist aber neben Sixt Birk der früheste, dem wir namentlich als Dramatiker in diesen Gegenden wieder begegnen. Er ist der Hauptvertreter des ihrem Drama eigenthümlichen Charakters nicht nur, sondern der fruchtbarste und bedeutendste deutsche Dichter und Dramatiker des ganzen Jahrhunderts überhaupt. Da er aber gewissermaßen alle Richtungen des Dramas dieser Periode in sich vereint und diese sich wenigstens zum Theil, besonders was das weltliche Drama betrifft, in ihm gipfeln, so halte ich es für besser, ihn erst am Schlusse derselben gesondert mit seinen Nachfolgern zur Darstellung zu bringen und jetzt nur erst die hier neben ihm auf diesem Gebiete hervortretenden Erscheinungen einer kurzen Betrachtung zu unterziehen.

Der Zug zum Volksthümlichen und Realistischen, der das Drama dieser Gegenden besonders charakterisirt, zeigt sich zunächst in auffälliger Weise in Stücken wie „Der weyber Reichstag (Nürnberg 1537), Das Spil von abbyldung Der unzüchtigen leichtsinnigen Weibern von Matthiam Brotbeihel (Augsburg 1541), Das Spil von der Weyßheit vund Narrheit von Leonhart Freißleben (Augsburg), Grysel (Augsburg) u. s. w. Bald aber macht sich der von den Reformatoren ausgehende Einfluß nicht nur in der Wahl biblischer Stoffe, sondern auch in der moralischen Tendenz der Behandlung geltend, was gleich an einem der bedeutenderen Dichter, denen wir hier zu begegnen haben, an Lionhard Culman,*) nachweisbar ist. Geboren 1498 zu Crailsheim (Markgrafschaft Ansbach), machte derselbe seine Studien zu Erfurt und Leipzig, fungirte sodann als Präceptor in Bamberg und als Meßner in Ansbach, folgte 1522 einem Ruf als Rector der neuen Spitalschule zu Nürnberg und trat 1549 als Prediger an St. Sebaldus ein. Er war ein Anhänger von Osiander, gerieth hierdurch in kirchliche Streitigkeiten, mußte in Folge davon seine Stellung in Nürnberg aufgeben, wurde 1556 zum Superintendenten zu Wiesensteig ernannt und starb 1562 als Pastor zu Bernstadt bei Ulm. Außer verschiedenen didactischen Schriften sind von ihm auch vier Dramen veröffentlicht worden: „Ein christenlich Teutsch spil, wie ein Sünder zur Buß bekehrt wird (Nürn-

*) Tittmann, Jul., Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert I.

berg 1549), Ein teutsch spiel von der auffrur der Erbarn weiber zu Rom wider ihre Männer gezogen aus Aulo Gallio (fastnachtsspil, Nürnberg); Ein schön weltlich spiel von der schönen Pandora aus Hesiodo dem Kriechischen Poeten gezogen (Nürnberg 1548) und Ein schön Teutsch Geistlich Spiel, Von der Widtfrau, (Nürnberg)." Obschon diese Stücke zum Theil weltlichen Inhalts sind, verband Kulman doch mit allen einen lehrhaften Zweck, der indeß frei von eigentlich kirchlicher Tendenz und mehr auf das diesseitige Leben, als auf das Jenseit gerichtet ist. So sollte z. B. die schöne Pandora lehren, „was angenummne Wollust für Plag mit sich bringt", und selbst das erste Stück, welches die Idee des Every-man in einer auf Kolruß und seine „fünff Betrachtnusse" hindeutenden Weise behandelt, also Schweizer Einfluß erkennen läßt, und in dem es sich doch um den Kampf zwischen Hölle und Himmel handelt, läuft nur in die Bekehrung zu einer christlich bürgerlichen Ehe aus.*) Culman ist also hier in der Conception weit hinter seinem Vorbild zurückgeblieben, doch auch die Ausführung erscheint oberflächlich und lose. Ueberhaupt ist dieser Dichter von verschiedenen Seiten ziemlich geringschätzig beurtheilt worden. Für seine Wittfrau wenigstens wird hiervon aber eine Ausnahme zu machen sein. Tittmann hat dieses Drama mit Recht in seine Sammlung aufgenommen und die Vorzüge desselben in's Licht gestellt. Es zeigt sich darin ein zwar bisweilen allzusehr abschweifendes, im Ganzen aber doch glückliches Streben nach scharfer individualisirender Charakteristik. Wenn es hierbei auch noch nicht zu freier äußerer Bewegung kommt, so gelingt es dem Dichter doch seine Personen zum Theil aus der bisher in den Dramen der Zeit noch bemerklichen inneren Gebundenheit zu befreien. Er weiß den Hörer bisweilen recht glücklich für den inneren Zustand derselben zu interessiren. Auch zeigt sich ein entschiedner Fortschritt noch darin, daß er die Charaktere in mannichfaltigerer Weise zu beleuchten und zur Entwicklung zu bringen sucht, und zwar nur selten auf Kosten des dramatischen Fortschritts, da er die Episoden immer sehr glücklich in die Handlung verwebt. Besonderes Lob verdient die Gerichtsscene. Doch auch die Schilderung der Sitten ist, wie der Monolog des Richters beweist, zum Theil recht lebendig. Dabei geht ein milder Geist

*) S. Gödeke, Every-man rc. S. 87.

durch das Ganze, ein Gefühl für Tact, Form und Schicklichkeit. Die Anlage ist klar und verständig, der Fortschritt stetig, der Vortrag schlicht, aber angemessen, die Empfindung naiv, doch gesund. Auszusetzen ist eigentlich nur, daß der Dichter zu sehr in's Breite und Lehrhafte zu fallen liebt. Sein Gegenstand darin ist die bekannte biblische Geschichte von den Bedrängnissen einer armen Wittwe, welche unter der Verfolgung eines hartherzigen Wucherers und der Härte der Gesetze zu leiden hat und von ihrer Befreiung durch den Propheten Elisa und die Wunderkraft ihres Glaubens.

„Der auffrur der erbarn weiber in Rom", verdient von einer andern Seite beachtet zu werden. Die Gattin des Consuls Papirius will ihren Sohn wegen einer geheimen Senatssitzung erforschen. Dieser erlaubt sich einen Scherz mit der Mutter, indem er ihr zu verstehen giebt, daß es sich darin um eine Abstimmung über die Frage handle, ob künftig einem Manne erlaubt sein solle, zwei Frauen, oder einer Frau, zwei Männer zu haben. Dies hat eine Bewegung unter den Frauen zur Folge, die nun ebenfalls zur Berathung zusammentreten und dann nach dem Rathhaus ziehen, um ihre Forderungen zu stellen; was dem Consul Veranlassung giebt, den Weibern ihre Pflichten vorzuhalten und seine Gattin als die Räthelsführerin zur Verantwortung zu ziehen. Das Ganze aber endet im Charakter eines Fastnachtsspiels, für das es mit seinen 5 Acten freilich zu lang ist, mit einem lustigen Tanz. Es läuft wohl hauptsächlich auf eine Verspottung der von den Wiedertäufern in Umlauf gebrachten Ideen von der freien Liebe hinaus, da auch in dem Epiloge der Witfrau eine Anspielung auf diese Secte enthalten ist, die Alles „gemein haben" wollen.

Ein ähnlicher lehrhafter Zug, ein ähnliches Streben nach volksthümlich charakteristischer und realistischer Darstellung zeigt sich in Sebastian Wild,*) nur daß hier letzteres, besonders in seinen weltlichen Dramen, in dem auch dem Humor und der Satire Raum gegönnt worden ist, stärker betont erscheint. Wir wissen von den Lebensverhältnissen dieses Dichters bis jetzt nichts weiter, als daß er als Bürger und Meistersinger zu Augsburg lebte und hier um 1566 geblüht hat. Es sind von ihm 12 Dramen erhalten geblieben, von

*) Tittmann, Jul., a. a. O. I.

denen er: Die Geburt Christi, Die Steinigung Stephani, Die Passion und die Auferstehung, Der Belial führt ein recht mit Cristo, Vom kranken Keyser Thito, Der Junger gefengnuß, Die sieben weysen Meister, Die schön Magelona und der Doctor mit dem Esel als Tragödien; Der Nabott, Vom gülden Kalb und Vom keyser Octaviano als Komödien bezeichnet, was natürlich nicht in unserem Sinne zu verstehen ist und überhaupt ziemlich willkürlich gemeint scheint. Die Auffassung der gelehrten Dichter ging damals gewöhnlich dahin, daß die Tragödie es mit den Schicksalen bedeutenderer Menschen, die Komödie aber mit solchen Ereignissen zu thun habe, wie sie Menschen des gewöhnlichen Lebens betreffen, wobei jene einem traurigen, diese einem glücklichen Ausgang zugeführt werden.*) Es ist schon aus den Titeln zu erkennen, daß selbst dieser Forderung von Wild zum Theil nicht entsprochen wird. Kaiser Octavian wird als Komödie bezeichnet, obschon es sich darin mit um Personen der höchsten Lebenskreise handelt, der Doctor mit dem Esel dagegen als Tragödie, obschon Personen der niederen Stände darin die Hauptrollen spielen. Der Stoff des letztgenannten Stücks, der ursprünglich dem Orient entstammt, ist in unzähligen Variationen, unter anderem auch von unserem Gellert, als Fabel behandelt worden. Es ist der Vater, der sich mit seinem Sohn und nur einem Esel auf Reisen begiebt und es in der Verwendung des letzteren den Menschen nicht recht zu machen versteht. Wild hat dem Schwank eine Einkleidung gegeben, welche die moralische Tendenz desselben noch stärker hervortreten lassen sollte. An und für sich zwar ganz sinnreich, ist es dem Dichter aber doch nicht gelungen, beide in organische Verbindung mit einander zu bringen. Es handelt sich nämlich um einen Kaiser darin, der, weil er es seinen Unterthanen nie recht machen kann, im Begriffe steht, abzudanken. Niemand aber will seine Stelle einnehmen. Da wird ihm ein Doctor aus Indien vorgeschlagen, woher die Fabel ja kommt, der sich berühme, es allen Menschen zu Danke machen zu können. Herbeigeholt, erklärt sich dieser zur Annahme des gefährlichen Amtes und auch noch zuvor eine Probe von seinem Talent abzulegen bereit. Dies geschieht durch die Darstellung jener Fabel. Der Fehler ist nur, daß ihr der Kaiser nicht beiwohnt, daher sich von

*) S. Francke, Otto. Terenz und die lateinische Schulkomödie. Weimar 1877.

dem Erfolge der Probe auch nicht selbst überzeugen kann, so daß ihm der Hergang am Schluß von dem Doctor erzählt werden und er dem Berichte desselben blindlings vertrauen muß. Glücklicherweise geht aus diesem die Aufrichtigkeit des Erzählers genügend hervor, der sich beschämt für unfähig zu dem vorgeschlagenen Amte erklärt. Daß ihn der Kaiser gleichwohl zu seinem geheimen Rathe erhebt, ist wohl nur als der Lohn für diese Aufrichtigkeit zu betrachten. Der Vorzug des Stücks liegt in dem lebendigen Vortrag, der durchaus volksthümlich, nicht ohne Humor, wohl aber frei von dem Schmutz und den Zoten ist, welche sonst die fastnachtsartigen Spiele so oft zu verunstalten pflegen. Die Moral drängt sich nicht auf, sondern geht unmittelbar aus der Darstellung selber hervor. Erst am Schluß tritt der Dichter, in der Manier des Hans Sachs, durch den Mund des Herolds auch noch selbst lehrend auf.*)

Unter den späteren Dramatikern dieser Gegenden nimmt Nicodemus Frischlin**) eine hervorragende Stellung ein. Er lebte zur Zeit, da der Humanismus von der ihm ursprünglich eigenen Kraft und Reinheit schon eingebüßt hatte und nun selber bemüht war, den Geist der Nation, der nur eben von ihm aus den Banden des Mittelalters befreit worden war, in neue Fesseln zu schlagen. Frischlin war einer der Wenigen, in denen jener alte Geist sich noch regte, aber von den Auswüchsen einer ungebändigten Natur überwuchert und vielfach geschädigt wurde. 1547 in Bolingen geboren, väterlicherseits von schweizerischer, mütterlicherseits von würtembergischer Abkunft, wurde er zum Gelehrten herangebildet. 1563 bezog er als Zögling des theologischen Stipendiums die Universität Tübingen, wo er sich rasch durch seine seltenen Befähigungen auszeichnete, 1564 das Baccalaureat, 1565 den Magistergrad erwarb und bereits 1568 zum Professor der Poesie und Historie mit dem freilich nur schmalen Gehalte von 60 Fl. ernannt wurde. Er war wohl der Mann sich durch seine vielseitigen Anlagen und Kenntnisse nützlich, nicht aber sich bei seinen eifersüchtigen Collegen beliebt zu machen, denen er bei ihrem Pedantismus und der Leicht-

---

*) Früher als Wild hatte bereits Greff die Geschichte des Aesop von dem Bauer, seinem Sohne und dem Esel in der Komödie Mundus (1537) behandelt.

**) Dav. Fr. Strauß, Leben und Schriften des Dichters und Philologen Nicodemus Frischlin. (Frankfurt 1855.)

lebigkeit seiner Natur nur zu oft gerechten Vorwand zur Klage bot. „Ein Sanguiniker durch und durch — wie Strauß ihn beschreibt — offen, aber auch ruhmredig, schnell aufbrausend, aber auch schnell wieder gut, jetzt gerührt, dann wieder trotzig, von schonungslosem Witz und doch nicht ohne Gutmüthigkeit", vermochte er sich zwar längere Zeit in seiner Stellung zu behaupten, ohne doch seine Lage wesentlich verbessern zu können. Eine Satire auf den Adel, von seinen Gegnern benutzt, nöthigte ihn, trotz der Gunst seines Herzogs, demselben endlich zu weichen. Er folgte einem 1582 an ihn ergangenen Rufe und wurde Rector der Schule zu Laibach, mußte jedoch bald sein früheres Verhältniß zum Herzog wieder in Gang zu bringen, welcher auf die Wiederanstellung seines Günstlings bestand. Die Universität Tübingen weigerte sich dessen jedoch hartnäckig und um die Sache mit einmal zu Ende zu bringen, erhob sie gegen Frischlin die Klage des Ehebruchs und der Tödtung, wozu ihr sein regelloses Leben die Anhalte bot. Frischlin fiel in Ungnade und mußte sich schriftlich verbindlich machen, das Herzogthum für immer zu meiden und weder seinen Landesherrn, noch dessen Räthe, Diener, Unterthanen und Religion schriftlich oder mündlich anzugreifen und zu bekämpfen. Es begann nun für ihn eine Zeit der Irrfahrten, die nur vorübergehend durch eine Anstellung als Schuldirector in Braunschweig unterbrochen wurde. Ein Streit mit der Hofcanzlei seines früheren Landesherrn endete mit einem ehrenrührigen Brief an dieselbe, den man auf den Herzog selbst mit zu deuten beflissen war, was 1590 seine Gefangennahme zur Folge hatte. Sein Geist war noch ungebrochen, so daß er in der immer härter werdenden Haft auf Schloß Würtemberg einige seiner besten Dichtungen geschrieben hat. Er starb noch in demselben Jahre bei einem verunglückten Fluchtversuche. Das dabei angewendete Seil riß, so daß er an den Felsen seines Kerkers zerschellte. Frischlin war ein bedeutender Philolog, zugleich aber eine dichterische Natur, voll Witz und Schärfe des Geistes. Wie so viele Philologen der Zeit, insbesondere der Rector Sturm in Straßburg, war auch er überzeugt, daß die alten Sprachen nur durch lebendige Redeübungen geistig durchdrungen und beherrscht zu werden vermöchten. Besonderen Werth legte er den dramatischen Uebungen bei. Die Schüler wurden nicht nur angehalten, sich die Spiele der Alten anzueignen und sie zur Darstellung zu bringen, sondern deren auch selbst in

diesem Geist zu verfassen. Die Imitatio wurde — wie Strauß sagt — als das Ziel des classischen Studiums aufgestellt. Ein Grundsatz, der für die weitere Entwicklung des deutschen Dramas so verhängnißvoll wurde. Frischlin selbst ging seinen Schülern hierin als Beispiel voran. Die Dramen Venus, Dido und die erst in Braunschweig an's Licht getretene Komödie Helvetiogermani (nach dem ersten Buche von Cäsar's gallischem Krieg) entstanden auf diese Weise. Es sind bloße Dialogisirungen der lateinischen Texte, wobei die Virgil'schen Hexameter in Jamben übertragen waren, ohne irgend ein Gefühl für den Unterschied des Dramatischen und Epischen. Auch seine Uebersetzungen der Aristophanischen Komödien in's Lateinische dienten nur jenem Zweck. Die Nachahmungen der lateinischen Dichter bezogen sich überhaupt mehr auf die Form, als auf den Inhalt, und zwar auf die sprachliche Form. Da es nicht an Schulmännern fehlte, welche die Komödien der Alten wegen ihres Inhalts angriffen und sie für den Schulgebrauch als verderblich bezeichneten (wie z. B. die Rectoren Jacob Thomasius zu Leipzig und Hieronymus Wolf zu Augsburg*),) was später zu der Ausgabe eines gereinigten Terenz (eines Vorläufers der Familien-Shakespeare's) und zu dem Terentianus christianus führte,**) so suchten die lateinischen Dichter zum Theil ihren Schulkomödien einen vorzugsweise christlichen oder biblischen Inhalt zu geben. Auch Frischlin ging mit der Absicht um, dem heidnischen Terenz einen christlichen gegenüberzustellen. Aehnliche Gedanken bestimmten ihn ohne Zweifel zu seiner Rebecca (1576) und zu seiner Susanna (1578). Doch zieht sich durch das erste Stück neben der moralischen Tendenz auch noch eine andere, auf das sociale Leben gerichtete hin, insofern es die Mißhandlungen des armen rechtlosen Bauern durch ein rohes und wüstes Junkerthum verurtheilend beleuchtet. Diese Stücke wurden auch öffentlich aufgeführt. So die Rebecca zweimal vor dem Hofe zu Stuttgart. Wenn man aber schon die lateinischen Stücke deshalb öfter nur übersetzte, um das Studium der Schüler dadurch zu erleichtern, so konnte man beim großen Publikum doch noch viel weniger genügende Sprachkenntniß zum Verständniß derselben voraussetzen. Man half sich durch gereimte deutsche

*) S. Francke a. a. O.

**) Von Schonaeus, 3 Bde. Köln 1591.

Inhaltsanzeigen, Argumenta, die man dem Stück oder wohl auch jedem einzelnen Acte des Stücks vorausschickte und gewöhnlich durch einen als Herold verkleideten Knaben hersagen ließ. Auch Frischlin stattete die seinigen mit derartigen Argumenten aus, die in einzelnen Fällen eine Ausdehnung von dem Umfange der Stücke gewannen und, wenn sie, wie es dann wohl geschah, auf verschiedene Personen vertheilt waren, selbst wieder das Ansehen von Stücken erhielten, so daß z. B. zwei solche in der Zwickauer Schulbibliothek befindliche Einkleidungen lange für dramatische Bearbeitungen der Stücke selber gehalten werden konnten (des Eunuchus und des Heautontimurenos des Terenz.)*) Doch wurden zum Verständniß der Zuschauer die Stücke wohl auch völlig in's Deutsche übersetzt, was unter Anderem mit Frischlin's Rebecca und Susanna geschah, die beide von seinem Bruder Jacob „in liebliche teutsche Reimen transferirt und versetzet"**) worden sind, von denen wenigstens letztere nachweislich in Waiblingen und anderen Orten zur Aufführung kam. Frischlin mochte daher, trotz der Lobeserhebungen der Gelehrten, welche sogar dazu führten, daß der Rath der Stadt Memmingen jene beiden Dramen statt der Terenzianischen Komödien in den Schulunterricht aufnehmen ließ, wohl bald ähnliche Erfahrungen gemacht haben, als die, welche ihn später im Prologe der Helvetiogermani zu der Klage veranlaßten:

So höret uns denn günstig zu und haltet
Den lieben Pöbel, wie ihr könnt im Zaum,
Denn weil das Stück lateinisch wird verhandelt,
So murren, die die Sprache nicht verstehn,
Belfern die Weiber, lärmen Mägd und Knechte,
Wurstmacher, Fleischer, Schmied' und andre Zünfte
Und fordern laut in deutscher Sprach ein Stück.
Da man dieß nicht gewährt, so ziehen sie
Seiltänzer, Gaukler, Taschenspieler und
Dergleichen Volk uns unverholen vor.***)

Die Stelle ist wichtig, weil aus ihr hervorgeht, wie sehr die Gelehrten auf das Sinken des Geschmacks in den nächsten Zeiten hin-

---

*) Siehe Beiträge zur Geschichte der Schulkomödie in Deutschland im 16. Jahrhundert (Programm des Freiberger Gymnasiums 1868 u. 69) von Dr. Straumer.

**) Erschien Frankfurt 1589.

***) Nach Strauß, a. a. O.

gewirkt haben. Auch mochte Frischlin wohl erkennen, daß eine größere Wirkung auf's Volk durch das Drama nur in der Landessprache zu erreichen sein werde. Wenigstens fällt in die Zeit zwischen der Rebecca und Susanna noch die Entstehung einer deutschen ganz volksthümlichen Komödie, „Der Weingärtner", welche in verschiedenen Sprachen oder Dialekten verfaßt war und wieder die bedrückte Lage des Landvolks zum Gegenstand hatte.

In seiner Hildegardis magnus*) betrat aber der Dichter auch noch das Gebiet des novellistischen Dramas. Sie ist im Jahre 1578 entstanden und behandelt einen ähnlichen Gegenstand wie die Genovefa. Ihr folgte nur einige Monate später die deutsche Komödie Fraw Wendelgard (Tübingen 1579).**) Wie die vorige verherrlicht auch sie wieder weibliche Treue. Wendelgard ist nach dem vermeintlichen Tode ihres Gatten, Ulrich von Buchhorn, in's Kloster gegangen. Dieser war aber nicht, wie sie glaubt, im Kriege gefallen, sondern nur in Gefangenschaft gerathen, aus der er nach vier Jahren in bettelhaftem Zustand zurückkehrt. Er hört von der Treue seiner Gemahlin und tritt ihr mit anderen Bettlern entgegen, da sie grade damit beschäftigt ist, seinen vermeintlichen Todestag in Schmerz zu begehen. Wie den übrigen Bettlern ertheilt sie ihm Almosen, ihm dabei einschärfend, für das Seelenheil ihres verstorbenen Gatten zu beten. Er aber erfaßt ihre Hand mit solcher Heftigkeit, daß sie erschrocken ausruft:

Was halstu mir mein Hand so lang?

worauf er seiner nicht mehr mächtig einen Kuß auf ihren Mund drückt:

Nu ist mir jetzt im Herzen bang,
Ach liebe Fraw, habt kein Verdruß,
Das ich euch gib ein solchen kuß.

Sie aber ruft Knechte zur Hülfe herbei, welche den zudringlichen Bettler übel mitspielen, bis dieser sich endlich ihr zu erkennen giebt. Das Stück, welches hier erst im 3. Acte ist, würde schon schließen

*) Eine Uebersetzung erschien Straßburg 1599.

**) Auch in den von Strauß in der Bibliothek des literarischen Vereins veröffentlichten: Deutsche Dichtungen von Nicodemus Frischlin. XLI. Stuttgart 1587 enthalten. Gödeke giebt in seinem Grundriß I. S. 323 noch verschiedene Uebersetzungen Frischlin'scher Stücke.

können, wenn es nicht noch den Dispens von der Kirche zu erlangen gälte, was erst nach mancherlei Hin- und Herreden, zuletzt aber doch mit Hülfe ansehnlicher Spenden erreicht wird. Frischlin mußte an letzteren keinen Anstoß nehmen, da die Moral des Stücks nicht nur darauf hinausläuft, die weibliche Treue Wendelgard's und die ritterliche Tapferkeit Ulrich's, sondern auch die Berufs- und Pflichttreue des Bischofs Salomon als Muster anzuempfehlen. Das Stück hat, wie man sieht, nur einen geringen dramatischen Werth. Die Charaktere sind aber angemessen gezeichnet, und einige Scenen gewähren ein gewisses pathetisches Interesse. Es ist charakteristisch, daß Frischlin, gerade wie Rueff, die rührendste Scene des Stücks auseinander gerissen hat, nur um, wie es scheint, noch einen Act zu gewinnen und daß auch hier die beiden letzten Acte so gut wie kein Interesse mehr bieten. Wie in fast all seinen Dramen hat Frischlin auch hier niedre, komische Figuren mit eingemischt, in denen sich besonders die Stärke seiner Lebensbeobachtung zeigt. So hier in dem lebendigen Bilde von dem Bettler- und Gaunerwesen der Zeit.

Entschiedener tritt diese aber in seinen polemisch-satirischen Dramen Priscianus vapulans und Phasma hervor, auf die ohne Zweifel das Studium des Aristophanes eingewirkt hat. Priscianus, bereits 1578 bei Gelegenheit des Universitätsjubiläums in Tübingen zur Aufführung gebracht, ist eine Satire auf das barbarische Latein des Mittelalters, welches zwar vom Humanismus verdrängt worden war, aber immer noch fortwirkte. Sie war um so wirksamer, als Frischlin, wie Strauß sagt, darin gleichzeitig zur Darstellung brachte, wie mit der Barbarei des sprachlichen Ausdrucks nicht nur Leerheit und Unwissenheit, sondern auch Charlatanerie und Rabulisterei verbunden seien; mit der reineren Sprache dagegen Klarheit der Vorstellungen und Humanität der Gesinnung gefördert würden. In Phasma, welches 1580 „vor Fürsten und Herrn agirt" wurde, richtet sich der Dichter dagegen wider den religiösen Sectengeist seiner Zeit, wobei er freilich ganz auf dem Standpunkt lutherischer Ausschließlichkeit steht und die Lehren Calvin's und Zwingli's ebenso verwirft, wie die Ansichten der Wiedertäufer und der Ultramontanen. Gegen die katholische Kirche läßt er noch insbesondere die Gottesmutter mit schweren Anklagen auftreten, weil sie den Namen derselben und ihre Persönlichkeit mit so vielen anstößigen Geschichten in Verbindung gebracht habe.

Beide Stücke erlebten mehrere Auflagen, das letzte wurde aber auch noch wiederholt in's Deutsche übersetzt. (1593 von Arnold Glaser, Greifswald; 1607 von J. Bartel, Leipzig.)

Der Julius redivivus*) gehört einer etwas späteren Zeit an. Er wurde 1583 in Tübingen, während Frischlin's Aufenthalte in Laibach, gegeben und erschien 1584 im Druck. Frischlin war, nach Strauß, durch ein Gedicht Hutten's dazu angeregt worden, in welchem es heißt, daß die alten Germanen ebenso einseitige That- und Kraftmenschen gewesen seien, als die dermaligen Deutschen einseitige Culturmenschen. Doch hätten die letzteren immer noch Thatkraft genug, die Nachbarländer in Respect zu erhalten, wie sie unter anderen zwei Künste erfunden hätten, welche Alles, was das Alterthum und das heutige Italien geschaffen, in Schatten stellten: die Bereitung des Pulvers und den Buchdruck. Um diesen Gedanken theatralisch zu demonstriren, läßt Frischlin Cäsar und Cicero aus der Unterwelt kommen, um, unter Führung des Mercur, das damalige Deutschland zu besichtigen. Wie gering der dramatische Werth dieser Dichtung auch ist, so mußte der sie beseelende patriotische Geist sie den Zeitgenossen doch lieb und bedeutend machen. Auch hier sprechen besonders wieder die volksthümlichen Scenen an. Die vielen Ausgaben der Frischlin'schen Dramen**) und die zahlreichen Uebersetzungen derselben zeugen hinlänglich für ihre große Wirksamkeit und werden es wohl auch erklären, daß ihnen von mir ein verhältnißmäßig großer Raum vergönnt worden ist.

Aus gleichem Grunde mögen die nachträglichen Dramen des Thom. Kirchmaier gen. Naogeorgus, aus Hubelschmeiß bei Straubingen, (1511—1563) eine Stelle hier finden, der als ein Vorläufer Frischlin's im satirischen Drama zu betrachten ist und selbst wahrscheinlich Einwirkungen von den Schweizer Dichtern, besonders von Manuel erfuhr. Er erscheint darin als einer der heftigsten Gegner des Papstthums. Schon 1538 trat er mit seinem polemischen Drama Pammachius hervor, dem 1540 sein Mercator seu judicium, 1541 Incendia, 1543 Hamanus, 1551 Hieremias und 1552 Judas Jscariotes

*) Eine Uebersetzung seines Bruders Jacob erschien 1592 zu Speyer; eine andere etwas später von Ayrer.

**) Nur allein von den Comediae sex (Priscianus, Rebecca, Susanna, Hildegardis, Venus und Julius redivivus) erschienen bis 1621 8 Auflagen.

folgten. Vom Pammachius sind uns nicht weniger als vier Ausgaben in deutscher Uebersetzung bekannt worden. Die erste unter demselben Titel, die zweite (1539) unter dem Titel „Vom Bapstum", beide von Justus Menius, die dritte: „Auß was grundt der Bebstlich stul herkommen, erhöcht und in so große Macht gebracht" (1539) und „Ein christlich und gantz lustig Spiel, darinn des Antichristischen Bapstthums teufliche lehr und wesen wunder meisterlich dargeben wird" von Joh. Tyrolff zu Cala (1541). In Pammachius, einem Bischof unter dem Kaiser Julian, wird hier vom Dichter das Papstthum in voller Entsittlichung und Verwerflichkeit dargestellt und auf's rücksichtsloseste gegeißelt. Auch der Mercator erschien in 3 verschiedenen Uebersetzungen unter dem Titel „Der Kauffmann", von denen die eine ebenfalls wieder von J. Menius herrührt. Von „Incendia" liegt dagegen nur die auch von ihm herrührende Uebersetzung v. J. 1541 unter dem Titel „Der Mortbrandt" vor. Von Hamanus sind dagegen wieder zwei Uebersetzungen, die eine 1546 von Joh. Chryseus und von Hieremias eine (1603) von Wolfarth Spangenberg bekannt.

Ungleich wichtiger für die vorliegende Darstellung ist das ebenfalls diesen Gegenden angehörende deutsche Drama: Die Anklage des menschlichen Geschlechts*) des Petrus Meckel aus Pfeddersheim, eine der interessantesten und großartigst angelegten dramatischen Erscheinungen der Zeit. Von des Dichters Lebensverhältnissen wissen wir nichts, als daß er (nach den Anfangsbuchstaben seines Schlußgedichts) Schulmeister zu Neustadt an der Aisch war. Das Stück erschien 1571 im Druck und zerfällt in zwei Theile. Im ersten fordert Satan, um sein Reich zu mehren, Gott zum Gericht über Adam und dessen Nachkommen auf, weil er von der verbotenen Frucht genossen habe. Gott setzt den Gerichtstag an, da aber die Gegenparthei nicht erscheint, wird Satan anfänglich abgewiesen. Dieser pocht auf sein Recht, so daß Gott Vater durch den Engel Gabriel seinen Sohn als Fürsprecher des Menschengeschlechts herbeirufen läßt. Christus erscheint.

*) Der volle Titel ist: Ein schön Gespreche, darinnen der Sathan Anklager des gantzen Menschlichen geschlechts, Gott der Vater Richter, Christus der Mittler und Vorsprich ist. Volgends wie der Sathan den Sünder zu Verzweiflung begert zu bringen. Siehe Tittmann, Jul. Schausp. aus dem 16. Jahrhundert I. 249 und Gödeke, Every-man S. 107.

Allerheiligster, liebster Vatter mein,
Was betrübt dich in dem trone dein,
Das dein begeren stet nach mir?
Willig leist ich gehorsam dir.

Gott ruft ihn zur Vertheidigung des Menschen an. Satan wiederholt seine Anklage, sich auf die Gerechtigkeit Gottes berufend:

Christus: Ein copei solt mir zu stellen du,
Das ich sehe, warumb du sprichst zu
Dem ganzen menschlichen Geschlecht,
So will ich das vertreten recht.

Satan: Ich hab schon den wind vernommen,
Und merk wol, wo zu es wirt kommen
Daßelb ich vor gefürchtet hon,
Das du bist sein geliebter son',
Das urteil wird auch werden gfellt,
Wie du es bei ihm hast bestellt.
Bist mir suspect, ich tu das nit,
Wenn es nit ein andrer vertritt,
Wil ich, das sie selbs redn für sich,
Ein jeder wie in anklag ich.

Christus weist die Einrede zurück. Da Gott ihm die Menschheit zum Erbtheil gegeben, vertrete er in ihr auch seine eigne Sache. Der Rechtsstreit beginnt. Alle Kniffe des Satans werden zurückgewiesen. Er soll keine Seele sein eigen nennen dürfen, welche da glaube, daß Christus der Sohn Gottes sei und mit seinem Blute die Menschen erlöst habe. Satan klagt Gott jetzt der Ungerechtigkeit an, da er doch Lucifer der Hölle erbarmungslos überliefert. Christus erklärt ihm den Unterschied zwischen dem Fall des Engels und dem des Menschen. Satan wird abgewiesen und zurück in die Hölle gestürzt. Die Engel aber singen Gott Lob und Ehre:

Heilig, heilig, heilig ist unser Got,
Der gewaltig Herr Zebaot.
Nun ist das heil, die kraft und macht,
Das reich und unsres Gottes pracht
Seins Christus worden, weil der ist
Verworfen, der zu aller frist
anklagt für Got die brüder all;
Sie haben im mit reichem schall
Und herrlichem Sieg überwunden
Durch des lambs Blut und tiefe wunden.

Satan läßt sich aber nicht schrecken. Er versucht jetzt den Menschen selbst noch vom Weg seines Heils abzubringen, scheitert aber auch hier. Der Sünder bleibt fest im Glauben.

Christus der mein kreuz getragen
Und ist umb mein Sünd gestorbn,
Umb welcher willen ich wer verdorbn,
Ist auch gewaltig auferstandn
Aus eigner Kraft von Todesbanden
Von wegen meiner grechtigkeit,
Schenkt mir die ewig seligkeit
Nur aus großer barmherzigkeit,
Das dank ich im in ewigkeit.
Ziehe hin, jetzt hastu dein bescheit.

Gödeke bringt diese Dichtung mit dem Every-man in Verbindung. Wir werden sehen, daß sie, wenn auch nicht direct, in noch engerer Beziehung zu Bartholomäus Krüger's „Action von dem Anfang und Ende der Welt" steht. Mehr als in irgend einer andern dramatischen Dichtung dieser Gegenden tritt in dieser die dogmatische Tendenz hervor. Aber der volksthümlich realistische, ja zuweilen selbst humoristische Ton der Behandlung unterscheidet sie doch. Dabei ist diese letztere, wie Tittmann schon sagt, der Würde des Gegenstandes immer angemessen, der Ausdruck „einfach und, auf fester Ueberzeugung beruhend, eindringlich und sogar oft ergreifend". 1606 erschien ein neuer Abdruck davon, dem 1740 noch ein zweiter folgte.

Im Gegensatz zu den protestantischen geistlichen Spielen und der protestantischen Schulkomödie entwickelten sich, besonders im südlichen Deutschland, die katholischen Jesuitenspiele. Es scheint, daß später die geistlichen Spiele der Spanier einen größern Einfluß darauf gewonnen haben. Die Bekanntschaft mit der spanischen Literatur wird schon durch die Uebersetzung von Calisto und Melibea, welche 1520 unter dem Titel „Calixt und Melibea" in Augsburg erschien, außer Zweifel gesetzt. Ingolstadt war einer der vornehmsten Sitze der Jesuitenspiele, doch auch in München, Innsbruck und Wien wurden dieselben schon damals gepflegt.*) Die Vermittlung zwischen den baierschen und östreichischen Spielen stellt sich besonders in dem bedeutendsten

*) J. E. Schlager, Wiener Skizzen aus dem Mittelalter 1839 und E. Weller, Bibliographische Veröffentlichungen über Augsburger Schulkomödien im Serapeum.

der uns bekannten östreichischen Dramatiker jener Zeit, in Wolfgang Schmelzl (Schmälzel) von Kommat, dar, welcher länger zu Amberg als Cantor fungirte, Frau und Kinder verließ, nach Oestreich auswanderte und dort zum Katholicismus übertrat. Er war nun längere Zeit Schullehrer bei den Schotten in Wien, wo die Schulkomödie seit 1502 an mehreren Schulen gepflegt wurde. Auch er verfaßte nun eine ganze Reihe solcher meist biblischer Dramen, so Judith (1542), Die Aussendung der Zwelffpoten vnd die Frag des Reichen jünglings (1542), Die Hochzeit zu Canā (1543), Von dem plintgebornen Sonn (1543), Der verlorne Son (1545), David und Goliath (1546) Samuel und Saul (1551) und der Zug in das Hungerland.*) Seine „Comedia des verlornen Sons" wurde 1545 vor den Kaiserlichen Majestäten zu Wien aufgeführt. Es liegt ihr der Acolastus (wahrscheinlich der Binder'sche, was Schweizer Einfluß darthun würde) zu Grunde, der von ihm bereits 1540, ebenfalls vor dem kaiserlichen Hofe, dargestellt worden war. Neben Schmelzl mag hier nur noch der Pritschmeister und Trabant des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, Benedict Edlpöckh**) mit seiner Freudenreichen Geburt Christi (1568), der Schullehrer Thomas Brunner aus Landshut in Steyr mit seinem Jacob und seinen 12 Sonen (1566) dem Tobias (1569) und der Heirat Isaacs vnd seiner lieben Rebecca (1569) genannt werden.

Luther und Melanchthon trugen durch das Gewicht ihrer Namen ohne Zweifel viel zur Förderung der Schulkomödie bei, sie fanden dieselbe aber schon vor. Selbst die biblischen Stoffe, welche Luther besonders empfahl, waren davon unabhängig bereits hier und da, selbst schon in deutscher Sprache, behandelt worden. Sicher aber ist doch, daß ohne ihn nicht nur das biblische Drama, sondern die Schulkomödie und das Drama überhaupt damals gewiß nicht die Ausbreitung in Deutschland gewonnen haben würden, die sie thatsächlich erhielten, da seine Empfehlung des Dramas, des biblischen sowohl, wie des weltlichen, heidnischen, lange die hauptsächlichste Schutzwehr gegen

*) Nach Dr. Holstein, a. a. O. S. 28.

**) Siehe Schlager, a. a. O. S. 303. In der Widmung bezieht sich Edlpöckh darauf, daß vordem viel Historien der heiligen Schrift von „etlichen Pfritschenmaistern gestellet" worden seien.

die Anfeindungen der theologischen Eiferer bot. Andererseits legte er aber auch freilich den Grund zu der lehrhaften, moralisierenden Tendenz des Dramas, welche einer freieren, wahrhaft poetischen Entwicklung desselben sicherlich hinderlich war. Luther empfahl die Komödie aber nicht nur für den Schulgebrauch, sondern auch, besonders die deutsche und biblische, als Mittel unterhaltender Belehrung für alle Alter und Stände, so daß er sie offenbar an die Stelle der früheren mittelalterlichen kirchlichen Schauspiele gesetzt wissen wollte. Dies läßt sich auf's Ueberzeugendste aus den dramatischen Arbeiten eines Mannes erkennen, der Luther lange sehr nahe stand und sich daher öfter eingehend mit ihm über das Drama unterhalten haben wird. Auch wird dessen Wirksamkeit, selbst in dieser Beziehung, sich der Anerkennung des großen Reformators erfreut haben, da dieser ihn fort und fort durch seine Empfehlung begünstigte.

Paul Rebhun*), über dessen Herkunft man bis jetzt nichts weiter weiß, als daß sein Vater Michael Rebhun als Kaufmann zu Berlin lebte, darf als Begründer des von Luther inspirirten und von den sächsischen Landen ausgehenden biblischen Dramas angesehen werden. Er war mit Melanchthon wie mit Luther befreundet und in Wittenberg länger des letzteren Haus- und Tischgenosse. Nachdem er einige Zeit als Lehrer in Kahla gewirkt, wurde er 1531 als dritter Lehrer an die lateinische Schule zu Zwickau berufen, wo er 1535 in die Stelle des Conrectors einrückte, 1538 aber nach Plauen versetzt wurde, woselbst er einige Wochen als Lehrer vicariirte, dann aber ein Predigeramt übertragen erhielt, vielleicht schon auf Luther's Empfehlung hin, durch die er wenigstens 1542 zum Pfarrer und Superintendenten von Oelsnitz befördert ward. Rebhun starb, wie es scheint, nur wenige Monate später als Luther.

Sein erstes Drama: „Ein Geistlich spiel von der Gotfürchtigen vnn keuschen Frawen Susannen, gantz lustig und fruchtbarlich zu lesen", wurde 1535 nicht von Schülern, sondern von „etzlichen Bürgern" zum ersten Male in Kahla zur Aufführung gebracht. Es zeichnet sich besonders dadurch aus, daß es, nach dem Vorgange von Sixt Birk und vielleicht nicht ohne Einfluß von diesem, die Formen des antiken

*) Hermann Palm, Paul Rebhun's Dramen. Stuttgart 1859 in der Bibliothek des literarischen Vereins Bd. 49.

Dramas auf das neue biblische anzuwenden versucht. Er ging darin offenbar weiter als Birk, und zum Theil in ganz selbständiger Weise, die einen gewissen, allerdings nur dürftigen Einblick in das Wesen des Dramatischen zu verrathen scheint, wenn er das, was er damit erstrebte, auch nicht erreicht hat. Schon ein Jahr vor ihm war zu Magdeburg ein Spiel von der Susanna erschienen, welches nebst einem andern ebenfalls in Magdeburg gedruckten Spiele von Jacob und seinen 12 Sönen bis jetzt, so viel ich weiß, Alles ist, was von derartigen Spielen in sächsischen Landen genannt worden. Von dramatischen Dichtern sind aber Rebhun und Greff die ersten, die uns aus diesen Gegenden namentlich bekannt worden sind. Rebhun ist es auch der Bedeutung nach, da seine Susanna von nicht wenigen Beurtheilern des Dramas des 16. Jahrhunderts zu den hervorragendsten Erscheinungen desselben gezählt wird. Rebhun besaß ein für seine Zeit beachtenswerthes Sprach- und Formgefühl und verband damit eine wohlthuende Innigkeit des Empfindungsausdrucks, einen sichern Tact für das Angemessene.

Die Ansichten, welche er 1541 in seinem Vorworte zu der Uebersetzung des Naogeorg'schen Pammachius durch den ihm befreundeten Kahlaer Bürger Hans Tyrolf aussprach:

Ihr lieben Deutschen, so ihr achten werd,
Daß auch eur sprach geziert werd und gemehrt,
So laßt euch gfallen solcherlei gedicht,
Die neben anderm nutz auch drauf gericht,
Die deutsche sprach werd geschmückt und reich gemacht. —

haben ihn sichtbar schon bei dieser ersten dramatischen Arbeit geleitet. Daß ihm das Beispiel Luther's dabei vor Augen stand, geht aus der Vorrede zur 2. Ausgabe seiner Susanna von 1544 hervor, in der es über die von ihm projectirte deutsche Grammatik (von der sich bis jetzt nichts hat entdecken lassen) heißt: er sei bisher an der Fertigstellung derselben theils aus Mangel an Zeit, theils durch das Bedenken verhindert worden: „ob unsre teutschen diß werkh werden zu danck annehmen vnd zu Besserung der Sprach, auch zur erhaltung des feinen artigen und hochberedten der teutschen Zungen unsers lieben Vaters, Doctor Martin Lutheri ausgelassener teutscher schrifften (dahin diese Grammatica fürnemlich gericht) werden gutwillig gebrauchen wollen."

Besondere Aufmerksamkeit wendete Rebhun dem Metrum zu. Er machte in seinen Dramen eine mannichfaltige Anwendung von Trochäen und Jamben „nach der Lateiner Art", „welchen die deutschen Reim etzlichermaß gemäß sind," und behandelte, wie Palm schon gesagt, den Vers zum erstenmal in einer nach deutschen Betonungsgesetzen streng gemessenen Weise.

Zarncke (in seiner Abhandlung über den fünffüßigen Jambus)*) geht, nachdem er die Verschiedenheit des französischen, italienischen und englischen jambischen Verses beleuchtet hat, auf die Entwicklung des deutschen über. Die Hauptunterschiede des fünffüßigen Jambus liegen nach ihm in der Verschiedenheit der Cäsur nach Stellung und Geschlecht, sowie in der Gleichheit oder Verschiedenheit des Geschlechts der Versendungen. Im Mittelalter sei dieser Vers in Deutschland nur vereinzelt und selten zur Anwendung gekommen, doch habe sich dabei schon ein Gefühl für Freiheit in der Stellung der Cäsur geltend gemacht. Dies zeige sich auch jetzt, im 16. Jahrhundert, wieder, in welchem der französische vers commun größern Einfluß auf die deutsche Dichtung gewonnen habe. Im Drama hatte sich aber bisher der 4 mal gehobene Vers behauptet, der sich bei der freien Behandlung wohl auch hier und da auf 10 und 11 Sylben erweiterte. Schon Sixt Birk brachte in seinen Chören den 10- und 11sylbigen Vers in fortlaufender Anwendung an. Häufiger ist es aber bei Rebhun der Fall. Dieser bemerkte, daß Verse von verschiedener Länge einen verschiedenen Charakter zeigen und sehr wohl zur Charakterisirung einer Situation, Stimmung oder Persönlichkeit dienen konnten. Er schrieb daher in seiner Susanna jede Scene in Versen von gleicher Länge, veränderte jedoch Versmaß und Verslängen nach dem Charakter der verschiedenen Scenen rc. Daß Rebhun hierin mit Absicht verfuhr, deutet er selbst durch die Worte an, daß er die Versmaße „nicht in ein traum vnd faren, sonder mit gutem bedacht vnd gewisser vrsach also gestellet." Er wollte seinem Gedicht dadurch Mannichfaltigkeit und zwar eine charakteristische Mannichfaltigkeit geben. Etwas Aehnliches versuchten ja auch die Spanier. Wir sahen jedoch schon bei ihnen, daß diese Verschiedenheit für die bramatische Charakteristik nicht ausreichend ist. Hier gilt es vor allem die einzelnen Personen und ihre Zustände durch

*) Leipzig 1865.

die Rede und die Form der Rede zu charakterisiren. Dies wird jedoch mehr durch den Rhythmus und durch Freiheit in der Verwendung der rhythmischen Unterschiede erreicht. Für Beides dient nun grade im Jambus die charakteristische Umstellung der Cäsur. Dies erkannten ohne Zweifel die Engländer, welche in ihren Jamben die Cäsur nach der 4., 5., 6. und 7. Sylbe wechseln lassen. Der Jambus, der ohnedies von allen Versmaßen der Prosa am nächsten steht, wird hierdurch der Prosa noch näher gerückt, daher auch die Engländer in ihren Dramen ohne besondern Nachtheil für den dramatischen Charakter der Sprache, den Vers stellenweise mit der Prosa alterniren ließen. Es gehörte freilich dazu, daß sie mit glücklichem dramatischen Instinct oder mit wirklicher dramatischer Einsicht von jener Freiheit in der Anwendung der Cäsur und von der noch größeren rhythmischen Freiheit in der Behandlung der Prosa einen wahrhaft charakteristischen Gebrauch machten. Andererseits geht aber hieraus auch hervor, daß die Anwendung solcher Verse, die diese rhythmische Freiheit nicht bieten und verschiedener derartiger Versarten dem dramatischen Ausdruck nur hinderlich sind, und Rebhun daher mit seiner Anwendung verschiedener Versmaße und Verslängen den von ihm beabsichtigten Zweck nur wenig erreichen konnte, zumal er von der charakteristischen Bedeutung der rhythmischen Mannichfaltigkeit gleichartiger Verse noch eben so wenig einen Begriff und dafür ein Gefühl, wie die übrigen Dichter der Zeit hatte. Das Festhalten des Verses von gleicher Länge mußte, zumal es auch noch den Wechsel des Geschlechtes der Versendungen ausschließt, zur Monotonie führen, welche der Tod alles dramatischen Lebens ist. Es kann daher nicht Wunder nehmen, daß Rebhun's Neuerung die Zeitgenossen nur fremdartig berührte, daß er nur geringe Nachahmung bei ihnen fand, die an dem alten dramatischen Verse und an der Freiheit festhielten, mit welcher man diesen, wenn auch noch ohne alle dramatische Einsicht behandelte. Selbst die gelehrten Dichter zogen, wenn sie, wie Frischlin, deutsch dichteten, den volksthümlichen Vers mit seinen vier Hebungen vor. Rebhun selbst aber mußte erleben, daß seine Susanna, wie Palm freilich sagt, „von einem unverständigen Stümmler", auf achtsylbige Jamben zurückgeführt wurde.

Rebhun hat seine Susanna in Acte und Scenen getheilt und jeden Act, mit Ausschluß des letzten, der mit einem Epilog schließt, mit einem Chorgesange geschlossen, der in zwei Theile von verschiedenem

Strophenbaue zerfiel, in dem er, besonders was die Reimverschlingungen betrifft,*) seine versificatorische Kunst zeigte. Wohlthuend berührt der trotz aller Künstlichkeit der Form naiv volksthümliche und dabei lautere, ehrbare Ton des Ganzen. Das dramatische Element des Stücks fällt dagegen mehr auf Rechnung des Stoffs, als des Dichters. Doch ist bereits hier, früher als von Kulman, der Versuch gemacht, die Charaktere von verschiedenen Seiten zu beleuchten und hierdurch ein stärkeres Interesse für sie zu erwecken. Mit all seinen Episoden verfolgt der Dichter augenscheinlich nur diesen Zweck, aber nicht ganz so glücklich wie Kulman. Sie halten die Entwicklung des Stücks ungleich mehr auf, als es in dessen Witfrau geschehen. So ist der ganze zweite Act von einem ausschließlich episodischen Charakter. Die Acteinschnitte sind im übrigen angemessen gewählt. Der Ortswechsel

*) Folgende Stelle des 4. Chorgesangs mag davon einen Begriff geben:

O Gott du richter aller welt,
Der du hast selbst bestelt
All oberkeit vnd gwalte
Du wollst dein ordnung nicht verlahn
Drauf selber achtung han
Wie man darinn sich halte.
Denn dir ja wol bekant
Wo du dein hand
Abzeuchst, wies pflegt zu stehen
Kein frevel ist zu graß
Den man nicht laß
Der Grechtigkeit fürgehen
Wie wir jetzund wol stehen.

Folgende Versmaße finden sich in den einzelnen Scenen zur Anwendung gebracht:

Act I Scene I 9 sylb. Jambus; Scene II 8 sylb. Jambus.
„ II „ I u. II 8 sylb. Trochäus; Scene III 7 sylb. Trochäus; Scene IV 11 sylb. Jambus; Scene V 10 sylb. Trochäus.
„ III „ I 7 sylb. Trochäus; Scene II u. III 8 sylb. Jambus; Scene IV 9 sylb. Trochäus.
„ IV „ I 12 sylb. Trochäus; Scene II 7 sylb. Jambus; Scene III 8 sylb. Jambus; Scene IV 8 sylb. Trochäus.
„ V „ I 11 sylb. Jambus; Scene II, III u. IV 9 sylb. Jambus, Scene V u. VI 8 sylb. Jambus; Scene VII 12 sylb. Trochäus.

im Acte ist zuweilen ein großer. Besonders glücklich zeigt sich der Dichter in der Schilderung des häuslichen Lebens, dessen Förderung ihm besonders am Herzen zu liegen schien. Ich hebe dafür folgende Stelle aus der 2. Scene des 1. Actes aus.

Susanna: Ach Herr, wo denkt yhr aber aus
Das yhr wolt ziehen aus dem Haus
Und mich in trauren sitzen lahn?
Dann ich kein freud im herzen han
Wo yhr nicht nahend seit um mich
Vnd ich euch teglich hör vnd sich.

Joachim: Wie kem das liebe frawe mein
Das yhr darumb solt traurig sein
Vnd hab kein freud, denn wo ich bin
Bei euch, trag ichs doch nicht mit hin.

Susanna: Jo Herr, mein Freud fast alle gar
Nemt yhr mit euch, sag ich furwahr
Denn ja nach gott dem herrn ist mir
Kein lieber ding auff erd denn yhr,
So gar, das, wo yhr von mir seit
So ists mein gröstes Hertzen leidt
Drumb bitt ich, so es sache wer
Das euch zu bleiben brecht kein gefehr
Wollt dises wandern lassen stehn,
Das ich sölchs leids müg müssig gehn.

Joachim: Nicht achts dafür o frawe mein
Das mir mit wandern wol kann sein
So, das ich mich on nötig sach
Zu wandern auff den wege mach
Dann wo die sach nicht wer darnach
Wer mir zu wandern nicht so gach
Weil aber ichs nicht kann vmbgehn
So wollet das zufriden stehn.

Susanna: Die weils dann ja nicht anders kan
Gesein vnd müsset schlechts davon
So bitt ich trauter herre mein
Wolt ia zu lang nicht aussen sein.

Joachim: Vmb das bitt nicht o frawe mein
Ich will des sonst gevlissen sein.

Susanna: Yir kinder kumt zum vater vor
Er wil itz wandern aus zum thor
Bitt yhn das er bald wider ker
Vnd euch was schöns mit ihm bring her.

Nicht minder anschaulich ist in dieser Beziehung die kleine vierte Scene des 2. Acts. Doch auch nach andrer Richtung zeigt sich der Dichter, wenn schon immer breit, redselig und gedankenarm, doch nicht ungeschickt im Charakterisiren und Schildern der Empfindungen und inneren Zustände. Die Schilderung der brünstigen Liebe Isabot's in der ersten Scene des Stücks mag dafür sprechen:

Ich sitz, odr steh, ich schlaff, odr wache
Ich eß, odr trinck, odr was ich mache
Ich sitz zu gricht, oder geh von dannen
So denck ich an die fraw Susannen
Vor yhrer lieb kein rhue nicht habe
Zu tisch, zu bett, bey nacht, noch tage
All meine synn seind mir verrücket
Vnd jn yhrn zarten leib verzücket.
Mein hertz das schmiltzt mir itzt zusammen
Als leg es mitten in der flammen
Von solcher flamm, vnd großer brunste
Mir steyget vnder augn die dunste
Das wenn ich soll die warheit jehen
Ich schir kann weder hörn, noch sehen.

1538 veröffentlichte Rebhun ein zweites Drama, welches nach seinem Titel mehr nur ein Gelegenheitsgedicht zu sein scheint, und als solches auch eine andere Beurtheilung erheischen würde. Es heißt: „Ein Hochzeit Spiel auff die Hochzeit zu Cana Galileae gestellet, dem gottgeordneten Ehestand zu Ehren vnd allen Gottfürchtigen eheleuten, gesellen vnd junckfrawen zu Trost, vnd unterricht (Plauen 1538)". und war dem Herrn Christoffe von der Planitz gewidmet. Rebhun hatte es, wie der Titel weiterhin darthut, noch als Schulmeister zu Plauen gedichtet und die Vorrede, in welcher er sich dagegen verwahrt, ein Fastnachtsspiel zu bringen, spricht ausdrücklich den Zweck aus, den er mit seinen dramatischen Dichtungen verband:

Es steht eim jeden Christen zu
Das er seine höchsten vleiß darthu
Seins nechsten nutz, womit er weis
Zu fördern, vnd auch Gottes preis,
Weil denn solchs auch geschehen kan
Durch geistlich spiel beim gmeinen man,
Bei einfeltigen, vnd der iugnt
Welch dann dadurch zu mancher tugnt
Mit lust vnd lieb gereitzet wird

So habn wir das zu gmüt geführt
Und wer der mü beschweret nicht
Das spiel gelernt, vnd angericht.

Der dramatische Werth ist gering, da der biblische Stoff kein dramatisches Leben mit sich brachte. Die Verlegenheiten des Bräutigams, der nichts mehr zur Bewirthung seiner Gäste besitzt, war überhaupt nicht ausreichend für ein fünfactiges Stück. Rebhun fühlte das auch, daher er eine Anzahl allegorischer Figuren in dasselbe einführte, welche sinnbildlich einen Kampf um das eheliche Glück des Brautpaares führen sollten. Nachdem nun Sponsus und Sponsa die ihnen hieraus entstehenden Versuchungen glücklich bestanden hatten, sollte ihnen der Segen des Herrn nicht ausbleiben, was sich ebenfalls wieder sinnbildlich in der Tränkung der Gäste zeigt. Doch nicht nur, daß zwischen dieser Allegorie und der humoristisch realistischen Behandlung derselben ein Bruch besteht, ist es dem Dichter auch nicht gelungen aus seinen Motiven eine Handlung in wahrhaft dramatischem Sinn zu entwickeln. Es fehlt dem Bräutigam und der Braut hierzu an einem Gegensatz. Sie haben gegen nichts, als ihre Armuth zu kämpfen, wobei es nicht über augenblickliche, geringfügige Verlegenheiten hinauskommt. — Dagegen steht das Stück in Bezug auf Schilderung der Charaktere und Sitten nicht gegen das erste zurück. Auch zeigt sich der Dichter durch die humoristische Beleuchtung derselben von einer ganz neuen Seite, wie sich darin auch ein gewisses künstlerisches Gefühl offenbart, da der Stoff für eine durchweg ernste Behandlung nicht bedeutend genug war. Dies erstreckt sich sogar mit auf die heiligen Personen des Stücks, ohne die naive Frömmigkeit und Herzenseinfalt, von denen dasselbe durchdrungen ist, zu beeinträchtigen. Man höre z. B. folgendes Gespräch zwischen der Braut und der Gottesmutter:

Braut: Maria liebe muhme mein
Helfft mir itzund vnd rhat mir ein
Wie ich möcht meine sachen thun.
Ihr wist das ich sol haben nun
Zur wirtschaft schöne kleider auch
Wie itzund ist der gemeine brauch
So hab ich weder diß noch das
Wie ihr denn selber wisset daß
— — — — — — — — —

Maria: Mein liebe muhm wilt folgen mir
So darfst kein andern schmuck vnd zier
Denn was dir Gott bescheret hat
Das ziert dich gnug, vnd hast sein sat
Ob du schon andre neben dir
Siechst gehn im grossen schmuck vnd zier
Laß dichs mit nichte fechten an
Denck, Gott der wöll es also han
Sich wie er draussen auff der heid
Die blümblein auch vngleich bekleid
Eins schmückt er schön, das ander nicht
Das macht er weis, jehns röselicht
Dergleich thut er mit vns auch all
— — — — —
Ihr viel seind ziert von außwendig
Mit kleidern, aber inwendig
Da seind sie alles unflats voll
Vnd widerumb seind etzlich wol
Mit kleidern nicht gezieret sehr
Seind aber gschmückt mit tugent mehr
Vnd bsonder mit gottseligkeit
Welch ist das allerschönste kleid
Das Gott vnd allen Engeln gfelt
Vnd ist seins gleich nicht auff der welt ꝛc.

Besonders lebendig ist die Sittenschilderung der Zeit; z. B. in der Eingangsrede des Speisemeisters über den Leichtsinn, mit welchem Ehen geschlossen werden und die daraus entstehende Noth.

Was die metrische Behandlung des Stücks betrifft, so ist der Dichter in der Hauptsache zu dem alten Vers mit 4 Hebungen zurückgekehrt; nur in den Scenen, in denen Christus erscheint, treten andere Versmaße, der 7- und 11sylbige Trochäus und der 10sylbige Jambus ein.

Der Zeitgenosse und Landsmann Rebhun's Joachim Greff aus Zwickau, Uebersetzer der plautinischen Aulularia (1535) gehörte ebenfalls dem Luther'schen Kreise an. Er studirte um 1528 zu Wittenberg und wirkte 1533—46 als Schulmeister; zuletzt in Dessau. Anhaltische Geistliche traten wider ihn auf, doch fand er (1543) sogar in Melanchthon und Luther Vertheidiger. Fast gleichzeitig mit Rebhun trat er mit seiner Judith (Wittenberg 1536) als dramatischer Dichter hervor. Wie dieser wendete auch er den Chor darin an und schloß mit einer Deutung des behandelten biblischen Stoffs. Es folgten noch Mundus, die schon erwähnte Bearbeitung der Aesop'schen Fabel vom Bauer,

dem Sohn und dem Esel (1537), eine Uebersetzung von Bugenhagen's Passion (1538), die Trilogie Abraham, Isaac und Jacob (1542), eine Verdeutschung des lateinischen Lazarus von Sapidus (1545), welche besonders gerühmt wird, und eine „schön newe Action auf das 18. und 19. Capitel des Evangelisten Lucae (1546). Das letztgenannte Drama zeichnet sich besonders durch antipapistische Tendenz aus.

Das Beispiel Rebhun's und Greff's blieb nicht ohne Nachwirkung. Besonders ist der Einfluß des erstern auf verschiedene seiner Zeitgenossen nachweislich, so auf den Zwickauer Johann Ackermann, der 1536 mit einem Spil vom verlornen Sohne hervortrat, welches drei Auflagen erlebte. Der 1539 nachfolgende Tobias ist sogar Rebhun gewidmet, dem er hierbei für die Anregung dankt, die ihm dieser durch seine Dichtung gegeben. Das läßt sich besonders an der metrischen Behandlung seiner Stücke erkennen. Kurz weist dagegen auf die zuerst von ihm eingeführte Reimbrechung hin, welche darin besteht, daß jede Rede mit einer ersten Reimzeile geschlossen, jede folgende mit einer zweiten Reimzeile begonnen wird — eine Künstlichkeit, die übrigens ohne jeden dramatischen Werth ist. Dem Drama vom verlornen Sohn lag aber (nach Dr. Holstein) der Acolastus des Gnaphäus zu Grunde, wie es selbst wieder auf Nicolaus Risleben zu Salzwedel und Johann Nenndorf zu Goslar eingewirkt haben soll.

Auch Hans Tyrolff aus Kahla, den wir schon als Uebersetzer des Pammachius kennen lernten, schrieb seine Heirat Isaac's (1539) unter dem Einflusse Rebhun's, wie er sich ja auch selbst dessen Schüler nennt. Das Stück ist in 10sylbigen Jamben verfaßt, um — so heißt es im Vorwort — „dem sentenzreichen latein und der künstlichen eleganz" etwas näher zu kommen, obschon er gewußt, „daß deutsche reim, so von acht sylben gestaltet werden, am allergemeinsten und lustigsten zu lesen und hören geacht werden."

Wie schon Rebhun in seiner Hochzeit zu Cana Christus durch die metrische Behandlung der Scenen, in denen er auftritt, hervorzuheben suchte, so läßt auch Johann Chryseus in seinem Hofteufel (1544) den König Darius in 5füßigen Jamben reden, obschon das übrige Stück in Versen von 4 Hebungen geschrieben ist.*) Chryseus

*) Auch der Schulmeister Lucas Mai in Hildburghausen, wendete nach

zeigt sich darin als Tendenzdichter und eben darum mehr noch als Schüler des Naogeorg. Sein Hofteufel steht, nach Scherer,*) an der Spitze der ganzen Teufelsliteratur des 16. Jahrhunderts. Der Dichter behandelt darin die Geschichte von Daniel in der Löwengrube. Daniel erscheint als das Ideal eines protestantischen Geistlichen und in der Vorrede werden ihm auch noch die protestantischen Fürsten verglichen. Scherer rühmt besonders die Familienscenen darin. Auch auf Johann Krüginger**) mit seinen zwei von Crimmitschau aus veröffentlichten Dramen: Von dem reichen Mann und armen Lazaro (1543) und Von Herode und Johann den Täuffer (1545) wirkte Rebhun mit ein. Von den späteren Dichtern biblischer Dramen im Geiste Luther's mögen aus diesem Jahrhundert in Sachsen und Hessen noch genannt werden: Cyriakus Spangenberg aus Eisleben (1528—1604) (Cananeisches Weiblein; vom Evangelio am Sonntag Judica ꝛc.); Johannes Schuward in Dalzigk (Hausteuffel 1565); Georg Rollenhagen (Abraham 1569); Ambrosius Pape in Klein Ammensleben (David und Goliath 1575; Geburt Christi 1582; Adulterium 1602) ꝛc.

Die in der reformirten Kirche ausgebrochenen Streitigkeiten und die Wiedererstarkung der römisch katholischen Kirche förderten die von dem polemischen Geiste der Niederländer und Schweizer ausgegangenen Einflüsse, so daß das Drama auch hier den anfänglich meist rein christlich moralischen Charakter zum Theil mit dem polemisch dogmatischen vertauschte. Den polemischen Stücken gegen das Papstthum wie die Tragödie Johannes Huß von J. Agricola (1537) traten auch solche gegen Luther und die Reformation, wie die Monachopornomachia des Simon Lemnius gegenüber. Daneben zeigt sich in Dichtern wie Cyriakus Spangenberg aus Eisleben mit seinem Hekastus (1564), Bartholomäus Krüger, Andreas Hartmann und Christian Schön mit seinem Asotus (1599) der Einfluß der Allegorien und Moralitäten.

Bartholomäus Krüger, von Spernbergk gebürtig, ist uns durch zwei Dramen bekannt worden: „Von dem Anfang und Ende

---

Genée diesen Kunstgriff an in seinem Spiel: Von der wunderbarlichen Vereinigung göttlicher Gerechtigkeit und Barmherzigkeit.

*) Allgemeine deutsche Biographie.

**) Siehe über ihn Palm a. a. O. S. 189.

der Welt" (1570) und „Ein neves weltliches Spiel, Wie die Pewrischen Richter einen Landsknecht hinrichten lassen, und wie es ihnen so schrecklich hernach ergangen", die er beide von „Trebyn" aus, wo er Stadtschreiber und Organist war, veröffentlichte und von denen das erste zu den bedeutendsten dramatischen Erscheinungen des 16. Jahrhunderts in Deutschland gehört.*) Es ist bemerkenswerth durch die eigenthümliche Mischung von Ernst und Humor und die Lebendigkeit, mit der der bedeutsame Gegenstand behandelt ist, noch mehr aber durch den zwar ungelenken, immerhin aber mächtigen Flug, den die noch unentwickelte Phantasie des Dichters genommen hat, welcher darin den Kampf zwischen Christus und Lucifer um die Seele des Menschen zur Darstellung brachte, diesen mit der Erschaffung derselben beginnen läßt und mit dem jüngsten Gerichte zu endlichem Abschluß bringt. Der sich gegen Gott hoffährtig auflehnende Lucifer wird in die Hölle gestürzt. Er sinnt auf Gründung eines Weltreichs und auf die Vergrößerung seiner Macht. Der eben erschaffene Mensch gilt ihm als Beute. Er läßt Eva durch Satan zum Genuß der verbotenen Frucht verführen, wodurch ihr Geschlecht dem Tode und seiner Gewalt verfallen ist. Christus wirft sich in seiner Liebe und Barmherzigkeit zum Erlöser des Menschen auf. Lucifer und seine Gesellen lachen des Unterfangens:

Laßts kommen nur in meine Hand

vermißt sich der Teufel Athanatus

Ich will doch gern denselben sehn
Der wider mein Gewalt sol sten
All mein, all mein, all unter mich
Will ich sie bringen ewiglich.

Die Geburt des Herrn ist den Hirten verkündet worden, welche darüber in einen Lobgesang ausbrechen:

Gott sei gedankt in ewigkeit
Das er alhie zu dieser zeit
Uns armen hirten hat vermeldt
Den Heiland diser ganzen welt.
Wir wollen ihm zu lob und er
Ein hübsches Liedlein pfeifen her
Darnach zu unsren Scheflein gen

*) Siehe darüber Tittmann, Jul., a. a. O. III. 7.

Verhoff, im sei kein schad geschen.
Nun pfeif in dulci jubilo
Und sei ein jeder mit uns fro,
Das Christus, unser Herr, geborn,
Uns alle zu gut, die wir verlorn.
(Sie pfeifen sie in dulci jubilo.)

Die Könige aus dem Morgenlande ziehen heran. Herodes ertheilt den Befehl zum Kindermorde. Johannes verkündet dem Volk den Messias. Christus erscheint und empfängt die Taufe. Andreas und Simon Petrus schließen sich ihm als Jünger an. Der Tod des Herrn wird unter dem Jubel der Hölle berichtet, wogegen die Kunde von der Auferstehung desselben daselbst Schrecken erregt. Christus eilt zur Befreiung des Menschengeschlechtes herbei. Die Hölle rüstet zur Abwehr, Christus aber stößt die Pforte derselben ein und führt Adam und Eva mit der ganzen Schaar der Erlösten im Triumphe davon.

Ir engel, tut nach mein geheiß,
Bindet die schelm mit allem fleiß,
Mit einer ketten stark und groß,
Damit sie nicht bald kommen los.
Ir auserwelten, tragt kein scheuch,
Kommt her, ich hab erlöset euch
Mit meiner marter, angst und not,
An euch kein theil mehr hat der tot.
Weil ihr gehoffet lang auf mich
So seid ir selig ewiglich.

Jesus steigt wieder zur Erde herab, begegnet den Jüngern, ißt mit ihnen, setzt Petrus als seinen Stellvertreter ein und fährt dann gen Himmel, „da die engel mit posaunen und trommeten, oder ander saitenspil in empfangen sollen." Die Hölle läßt sich aber nicht schrecken. Lucifer sendet ebenfalls seine Jünger aus, um den Menschen List, Betrug und Sünde zu lehren. Die Handlung überspringt nun viele Jahrhunderte. Wir sind mit einem Schlag in die Zeit Luther's versetzt. Seine Erscheinung verbreitet Schrecken unter den Dienern der römischen Kirche. Christopherus tritt als Anhänger der neuen evangelischen Lehre auf, seine Kinder singen Lieder wider den Papst. Vergebens mühen sich die Papisten ab, ihn zu bekehren. Christopherus widersteht all ihren Versuchungen, sowie auch denjenigen, des ihnen verbundenen Satan. Zuletzt versucht es dieser aber mit List, indem er ihn zu überreden trachtet, sich auf seine guten Werke ver-

lassend, dem Glauben und der Tugend fortan zu entsagen. Hier spielt die Idee des Acolastus herein. Christopherus aber durchschaut ihn:

Pack dich mit deinem falschen schein!
Es kann kein Mensch on sünden sein.
Er sei so heilig, als er wil,
Dennoch er teglich sündigt vil.
Durch eigen werken kann niemant
Vor Got werden gerecht erkannt.
Allein wer glaubt an Jesum Christ
Vor Got gerecht und heilig ist.

Hier gewinnt das Dogmatische also das Uebergewicht in der Durchdringung der Grundideen des Every-man und des Acolastus. Satan erhebt Klage gegen Christopherus bei Gott, wegen der von jenem begangenen Sünden, wird aber zurückgewiesen, Christopherus dagegen von einem der Engel mit der verdienten Krone geschmückt.

Das dank ich Gott durch Jesum Christ,
Der alle zeit mein mitler ist
Und stet mir bei in aller not.
Eine feste Burg ist unser Got.
Helfst singen, lieben kinderlein,
Zu loben Got, den Herren mein.

Der letzte Act bringt das jüngste Gericht. Engel mit Posaunen rufen die Todten zur Auferstehung auf. Während sonst das ganze Stück in Versen von vier Hebungen geschrieben ist, sind hier die ersten Reden Christi in 10 sylbigen Jamben behandelt. Dieser segnet die Rechtgläubigen, d. i. die Lutheraner, und überliefert die Irrlehrer, d. i. die Anhänger des Papstes, der Hölle. Die Seinen aber führt er dann Gott zu.

Gegen diese in einem großen Sinne angelegte und nur gegen den Schluß hin sich allzusehr in dogmatische Einseitigkeiten verlierende Dichtung nimmt sich das 1600 vor Christian II. zu Torgau gespielte Stück des Andreas Hartmann: „Vom Zuestande im Himmel vnnd in der Höllen,“ über welches Fürstenau*) ausführlich berichtet hat, trotz des großen Personalaufwandes, es spielen 107 Personen darin, doch etwas nüchtern aus. Hartmann hat in demselben Jahre auch noch ein Drama Curriculi vitae Lutheri. Erster Theil (Magdeburg)

*) Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Dresd. 1862.

und den Lutherus redivivus veröffentlicht. Mir ist nur das erste zugänglich gewesen, welches den Charakter eines zeitgeschichtlichen Tendenzdramas hat, als solches aber sehr maßvoll gehalten ist. Es sollte nach dem Prologe darin dargestellt werden, wie es sich mit des großen Mannes Geburt, Leben, Wandel, Beruf und Stand verhalte, der

— stets so gewaltiglich
In deutschen Landen hie vnd dort
Hat restauriret Gottes Wort
Von Pabstums Grewel vnd vnflath
Gesauwret und gereinigt hat.

Auch will es dies nicht auf die „monir“, wie das bisher üblich gewesen, erreichen,

Sonder Neu, auf Poetisch arth,
So zuvor nie gesehen ward
Und stehet diese Arbeit nun
Alleine dem Authori zun.

Das Stück ist in 5 Acte getheilt. Im ersten entschließt sich Luther gegen den Willen des Vaters in's Kloster zu gehen. Die nächste Scene spielt bei dem sächsischen Churfürsten Friedrich, dem von Staubitz Luther als ein Mann empfohlen wird, der sich inzwischen als Kanzelredner in Erfurt und in einer Sendung seines Klosters an den Papst bewährt hatte. Doctor Möllerstadt erkennt in ihm sogar schon den Geist, der

Weil er thuet auff die Bibel dringen,
Wird er ein neve lehr auff bringen.
Die römische Kirch und jhre Lahr
Noch reformiren gantz und gar.

Luther nimmt die Berufung an. Im 2. Acte treibt Tetzel sein Wesen, was Veranlassung zu einigen im derben Volkston gehaltenen Scenen giebt, wobei der schon allgemeiner üblich gewordene Narr natürlich nicht fehlt.*) Luther tritt wider den Ablaß auf. Der Anschlag der berühmten Thesen an die Wittenberger Schloßkirche fällt zwischen den 2. und 3. Act. Luther ist in Folge davon zu seiner Vertheidigung nach Augsburg berufen worden. Die damit zusammenhängenden Geschehnisse und seine Begegnung mit Cardinal Cajetan bilden den Inhalt des 3. Acts. Der 4. und 5. Act hat die Vorfälle auf dem Reichstag zu Worms und die Abführung Luther's zur Wart-

*) Schon Gnaphäus verschmähte ihn nicht in seinem Acolastus.

burg zum Gegenstande, womit der erste Theil schließt. Obschon das Ganze wenig mehr als eine Dialogisirung der geschichtlichen Ueberlieferung ist, so ist doch die zweite Hälfte desselben, trotz der Breite des Vortrags, nicht ohne dramatisches Leben, was freilich schon mit dem Stoffe gegeben war. Die Tendenz drängt sich nirgend in störender Weise vor und der Charakter Luther's ist in festen Linien umrissen.

1592 erschien der Calvinische Postreuter, in welchem der Streit zwischen Lutheranern und Calvinisten in dramatischer Form erörtert wurde. Dasselbe Thema wurde mit ungleich größerer Heftigkeit ein Jahr später von dem Pfarrer Zacharias Rivander in seinem „Lutherus redivivus, eine newe Comoedia von der langen und ärgerlichen Disputation bey der Lehre vom Abendmal" behandelt. Sie wetteifert in der Länge mit ihrem Gegenstand. Daneben zeigten sich aber auch hier und da Stücke rein weltlichen Inhalts. So „Die Historia Magelonae: Durch einen Studenten. Mit einem nützlichen Unterricht Georgj Spolatini." (1539, Weimar.) „Apelles, eine schone Historia wider die Verleumbder, erstlich von Luciano in Griechischer Sprach vnnd zu vnser Zeit vom Hochgelahrten Herrn Jacobo Mycillo in Lateinischer Sprach. Jetzt aber in künstliche Teutschen Reimen gefaßt durch Jacobum Cornerum Hatzgerodensem: Frankfurt a. M. 1569;" Die Narrenschule durch Johann Herphort; Die Meidleinschul von Conrad Porta in Eisleben 1573; die Narrenschul zur Fastnacht von Valentin Apelles, Rector zu Meißen 1578; der Bawrenfastnacht 1590 und des Mag. Georg Henrici in Bischofswerda „Comedia von der Entführung und Wiederbringung der beyden jungen Fürsten Ernesti und Alberti, Hertzog Friedrich's des andren Churfürsten zu Sachsen Söhne 1595," welche eine reiche Nachfolge hatte.

Die bemerkenswerthesten Erscheinungen dieser Art aber sind die Spiele des Martin Hayneccius. Am 20. August 1544 zu Borna geboren, studirte derselbe zu Leipzig Philologie, wirkte hierauf als Lehrer zu Leißnig, Chemnitz und Annaberg, erhielt 1585 einen Ruf als Rector der Martinsschule zu Braunschweig und drei Jahre später als Rector zu Grimma, wo er am 28. April 1611 starb. Er schrieb mehrere lateinische Lustspiele als Schulkomödien, die er etwas später verdeutschte: Almansor, der Kinder Schulspiegel; Captivi, der gefangenen Leute Trew, und Hansoframeo, oder Meister Kecks (zusammen 1582 im Druck erschienen). Meister Kecks, der noch wieder=

holt unter dem Titel Hans Pfriem erschien, behandelt das von Grimm erzählte Märchen vom Meister Klügel, dem Allerweltswisser, nicht ohne Witz, aber ziemlich derb und plump. Es muß aber zu seiner Zeit viel Beifall gefunden haben.

Auch Fastnachtsspiele müssen in Sachsen in Aufnahme gekommen sein, obschon uns keine von ihnen erhalten geblieben sind, da schon in Rebhun's Vorrede zur Hochzeit zu Cana sich eine Anspielung darauf findet:

Woll ja nicht stehn in diesem wohn
Das darumb kumen die Person
Zu halten nur ein Fastnachtsspiel
Welchs in sich hat der possen viel
Der jederman wol lachen künn
Und sag sonst weiter nichts darin.

Doch auch der Titel der Narrenschul des Appelles, welche ausdrücklich für die Fastnacht bestimmt war, weist darauf hin durch den Zusatz: „auff die fünff Actus in Fabulis oder Comoedien am endt eines jeden Actus ein zubringen, da sonsten die „Fastnacht-Narren ihr Narrenwergk zu treiben pflegen." Drangen die Fastnachtsspiele doch nachweislich bis in das nördliche Deuschland vor, wo sich unter den Einwirkungen des Süden und Westen auch ein reiches kirchliches Drama entwickelt hatte.

Der erste, der uns hoch im Norden in deutscher Zunge namentlich begegnet, ist Burkard Waldis,*) durch seinen Esopus als Fabeldichter berühmt. Geboren 1490 in Hessen zu Allendorf, (oder zu Wahlhausen bei Allendorf) widmete er sich dem Klosterleben und taucht 1522 als Mönch vom Orden der Franziskaner in Riga auf, wo die Reformation eben eingedrungen war und heftige Kämpfe in der Bürgerschaft hervorrief. Dies hatte zur Folge, daß Burkart Waldis mit noch zwei anderen vom dortigen Erzbischof um Hülfe an den deutschen Kaiser und an den Papst nach Rom gesendet wurde. Allein grade das, was er auf dieser Reise sah, entfrembete sein Herz der römischen Kirche, der er bis dahin treu angehangen hatte. Als er daher bei seiner Rückkehr nach Riga in die Gefangenschaft der lutherischen Parthei daselbst gerieth, war es nicht schwer, ihn zum Uebertritt zu bereden. Der Freiheit wieder zurückgegeben, ergriff er da-

*) Gust. Milchsack, Burkart Waldis. Halle 1881.

selbst das Gewerbe eines Zinngießers, das er bald im Großen betrieben zu haben scheint, da er öfter auf Reisen war und bald im Ansehen bei der Bürgerschaft stand, wozu seine Dichtungen wohl mit beitragen mochten. Sein schon früher erwähntes Drama: „De parabell vom verlorn Szohn", welches von Gödeke erst neuerdings wieder an's Licht gezogen worden ist,*) kam bereits 1527 in Riga zur Fastnacht zur Aufführung, da er durch solche Darstellung dem heidnischen Spuke der üblichen Fastnachtsfeier entgegenzuarbeiten gedachte. Ich erwähnte bereits, daß dieses Stück unabhängig von Gnaphäus und Macropedius entstanden zu sein scheint und (besonders in den Reden des Actors) in tendenziöser Weise gegen die Lehre von den Werken auftritt. Gödeke rühmt das Bestreben alle Personen des Stücks zu einer gemeinschaftlichen Gruppe zu vereinigen, und hierbei um Verwicklung und Lösung bemüht zu sein. Die geschichtliche Bedeutung hiervon lasse sich am besten aus einem Vergleich mit den fast gleichzeitigen Arbeiten des Hans Sachs, z. B. mit dessen Lucretia, oder Pallas und Venus erkennen. Gleichwohl weist nichts darauf hin, daß Burkard Waldis mit seinem Drama auf Deutschland besonders eingewirkt habe. Von den vielen Bearbeitungen der Parabel von dem verlorenen Sohn scheint nicht eine mit Sicherheit auf ihn zurückgeführt werden zu können. Nur bei Hans Sachs will Dr. Holstein ein Merkmal dafür in der Einfachheit der Composition erkennen.

Etwas später trat Henricus Cnustinus (Knaust) aus Hamburg, der längere Zeit als Schullehrer und Rector des Kölnischen Gymnasiums zu Berlin wirkte, 1544 aber zum Rechtsfache überging und nach 1577, wahrscheinlich zu Erfurt, starb, mit seinen Schuldramen Von Cain und Abel (1539) und Von der Geburt des Herrn (1541) hervor. Nach ihm mag noch genannt werden: Georg Bomiche in Brandenburg mit seinem Theomachus (1565), Philipp Agricola aus Eisleben mit seinem jüngsten Gericht (1573 Frankfurt a. O.), Georg Roll zu Königsberg mit seinem „Fahl Abe und Eve" (1573), Georg Pondo (Pfund) von Eisleben, Domküster zu Köln an der Spree mit seiner Geburt Christi (1589), Isaac's Heirath (1590), vom König Salomone (1602) 2c.

---

*) Eilf Bücher deutscher Dichtung, Hannover 1849 und Burchard Waldis, Hann. 1852.

Wichtiger als all die Genannten ist der Thüringer Johannes Römoldt, über den wir ebenfalls dem um die Aufhellung der Dramatik des vorliegenden Zeitraums so hochverdienten Karl Gödeke wichtige Aufschlüsse verdanken.*) Hiernach ist er wahrscheinlich in Waltershausen geboren. Nach dem Tod seines Vaters, der, selbst ein Gelehrter, ihm eine gute Erziehung gegeben hatte, übersiedelte er aber in's Eisfeld, wahrscheinlich nach Duderstadt, von wo wenigstens sein Spiel „von dem grewlichen Laster der Hoffart" datirt ist (21. December 1563). Der Dichter behandelt darin denselben Gegenstand, den wir schon im englischen Kinge Robert of Cicilie (s. IV. Hlbd. S. 19) zu begegnen hatten. Beide Stücke scheinen jedoch unabhängig von einander entstanden zu sein. Für das englische nimmt Gödeke ein englisches Gedicht des 14. Jahrhunderts als Quelle an. Römoldt hat für das seine auf „das Tugendspiel" hingewiesen, (nach Gödeke wahrscheinlich Wilibald Pirkheimer's ludus virtutis oder theatrum virtutis et honoris). Schon Stricker und die Gesta Romanorum behandelten diesen Stoff. Das englische Stück unterscheidet sich unter Anderem von fast allen übrigen Bearbeitungen darin, daß der Engel sich der Kleider des Königs und seiner Gestalt während er schläft bemächtigt, was sonst während er badet geschieht. Römoldt's Stück beginnt wie der Schiller'sche Ring des Polykrates. Der König Valenicus preist seinem Hofmeister Kalogonus gegenüber sein Glück und ergeht sich in der Vorstellung seiner Macht. Kalogonus erinnert ihn an den Wechsel menschlicher Schicksale und an die Abhängigkeit von der Macht Gottes, die auch dem Mächtigsten Demuth lehre. Valenicus aber zieht vor, der Einflüsterung des Teufels, in Gestalt eines seiner Hofherren, Nidstifftrio, zu vertrauen. Er läßt seine Sänger kommen, und da diese das Magnificat anstimmen, das an einer Stelle von Absetzung der Stolzen und Mächtigen und der Erhöhung der Demüthigen handelt, ist er so erzürnt darüber, daß er in offener Auflehnung gegen Gott, ihnen hinfort die ihm anstößige Stelle dieses Gesangs verbietet.

Glaub nicht, das Gott so mechtig sey,
Das er mich mög entsetzen frey

---

*) Johannes Römoldt, Hannover 1855, worin auch das Spiel Von der Hoffart abgedruckt ist.

Von meinem stuel vnd meinem Reich,
An gwalt ist mir kein König gleich.
Alle welt die ist mir vnderthon,
Ich trag das höchst zepter vnd kron
Mein gwalt mag mir nicht werdn entzogn
Wolaus jr Schelmen jr habt gelogen.
Thut aus den vers Deposuit
Ich will jn im Magnificat nit.
Hör ich den fort mehr singen oder sagen
Man soll euch alle die haut voll schlagen.

Hierüber ist Freude in der Hölle und der Höllenfürst, Hetzerus, kommt selbst, Valenicus in seinem stolzen Wahn zu bestärken. Unter den Sängern aber tritt Unschlüssigkeit ein, ob die Macht des Königs nicht über die Macht Gottes zu stellen sei. Vergebens sucht die Königin den Starrsinn ihres Gemahls zu beugen. Da geschieht es, daß während der König badet, der Engel Despotus sich seiner Kleider und Krone bemächtigt, sich in seine Gestalt verwandelt und von den Dienern, wie von der Königin als der ächte König angesehen wird. Wogegen Valenicus in seiner hilflosen Nacktheit, trotz all seiner Betheurungen und Proteste, von niemand erkannt, und für einen frechen Eindringling und schamlosen Betrüger gehalten, als solcher behandelt wird. Dazwischen hat der Dichter eine Art Fastnachtsspiel eingeschoben, welches der Welt Thorheit als Narrheiten geißelt.

Am schmerzlichsten ist es Valenicus aber, sich von seiner Gattin verkannt und den Despotus statt seiner von ihr geliebt zu sehen. Dieser erbarmt sich zuletzt seiner Qual und Scham, giebt sich ihm zu erkennen und überzeugt ihn von seiner sündhaften Vermessenheit und der Macht Gottes.

Du wollst Gott nemen sein gewalt,
Siehe wie hats umb dich ein gestalt
Du köntest nicht hören deposuit
Derselbige vers gefiel dir nit.
Schawe zu, wie bistu deponirt
Geplaget, geschend und humilirt.

Valenicus demüthigt sich und fleht Gottes Barmherzigkeit an. Seine Reue erwirbt ihm Verzeihung. Er wird in sein früheres Recht wieder eingesetzt.

Für die lange Exposition erscheint die Entwicklung freilich zu kurz, die Auflösung matt, im Uebrigen aber gehört auch dieses Stück zu

den hervorragenderen Erscheinungen, theils durch die Bedeutung des Grundgedankens, theils durch die Lebendigkeit der Behandlung.

Ungleich mehr im dogmatisch-reformatorischen Geiste der Zeit sind die zwei Dramen Friedrich Dedekind's, des Verfassers des lateinischen Grobianus gehalten: Der christliche Ritter und Papista conversus. Dedekind wurde zu Neustadt an der Leine geboren, studirte in Wittenberg, wirkte als Pastor in seiner Vaterstadt und in Lüneburg, wo er am 27. Februar 1598 starb. Seine Dramen scheinen, das letzte gewiß, erst der Lüneburger Zeit zu entstammen. Dieses erschien 1596, jenes 1576 im Druck. Wie weithin diese Stücke gewirkt, hatten wir schon bei Betrachtung des Schweizertheaters Gelegenheit zu bemerken. Beachtung verdient im Vorworte, welches Superintendent Polycarpus Leiser dem Christlichen Ritter vorgesetzt hat, der Hinweis auf die Spiele der Jesuiten, „vnserer Widersacher", — welche es wohl verständen, daß das, was der Mensch mit eignen Augen sieht, noch mehr zum Gemüthe gehe und besser im Gedächtniß bleibe, als das, was man blos hört, und darum „viel vnd offt comoedias" hielten und zwar mit großem Pompe und Pracht, worin sie „jren vnglauben vnd Abgötterey dem gemeinen Man also fürtragen, für augen stellen vnd ins hertz einbilden, das es jenen hernacher nimmermehr oder je mit großer mühe herausgenommen werden kann."*) Dies war von hoher kirchlicher Stelle aus eine Aufforderung, für das lutherische Glaubensbekenntniß ein Gleiches zu thun. Der Gedanke zu dem christlichen Ritter war der Epistel an die Epheser entnommen. Der Dichter wollte darin den Kampf des Christen gegen die Anfechtungen der Welt, als den Werken des Teufels, und seinen endlichen Sieg über diese zur Darstellung bringen. Nachdem Moses die Gesetze Gottes verkündet und diejenigen, welche sie nicht erfüllen, mit dessen Gerichte bedroht hat, erscheint Paulus, das Erlösungsevangelium Jesu Christi zu predigen. Der Ritter, des Heiles froh, schließt seinen Bund mit dem Glauben der Liebe und Hoffnung. Die Hölle verschwört sich jedoch zu des Ritters Verderben. Paulus nimmt ihn in seinen Schutz und verleiht ihm das nöthige Rüstzeug, um den Anfechtungen des gefährlichen Feindes widerstehen zu können, der auch, nach langem Kampfe zwar, trotz all seiner Macht und all seiner Listen sich grollend

*) Siehe Gödeke, Johannes Römoldt ꝛc.

in die Hölle zurückzieht. — Wie der Titel: Papista conversus schon anzeigt, tritt in dem zweiten Stück die dogmatische Tendenz noch entschiedner hervor. Hier wird von Luther und Melanchthon selbst die rechte Lehre gegen die papistische Irrlehre vertheidigt, um einen frommen, aber noch in letzterer befangenen Mann auf den wahren Weg des Heils zu führen. Die alleinseligmachende Kraft wurde jetzt auch von der neuen Lehre, wie von der alten in Anspruch genommen. Simon wird nicht nur bekehrt, sondern nimmt auch nun selbst das Bekehrungswerk auf, findet aber in seinem Weibe heftigen Widerstand, Sie ruft den Pfarrer zu Hülfe, der ihn beim Bischof verklagt, was die Forderung vor den geistlichen Rath zur Folge hat, der ihn zum Tode verdammt. Ein Engel aber eilt zu seiner Rettung herbei. Trotz des kirchlichen Charakters nähert sich dieses Spiel aber doch den weltlichen historischen Dramen. Diesen Dichtern schließen sich noch verschiedene andere an; wie Zacharias Zahn von Northeim (1541—96 mit „Die Steinigung Stephan's" 1584 und „Cain und Abel" 1590; Melchior Neukirch, Prediger zu Braunschweig, gest. 1597, mit seinem Stephanus 1592; Bernhard Heberich, geb. 1533 zu Meißen. Rector in Schwerin, gest. nach 1597, mit seinem König David, 1567 gespielt, 1569 gedruckt. Besondere Beachtung aber verdient Johann Stricerius, gest. 1598 zu Lübeck, mit seinem in niederdeutscher Sprache geschriebenen „Dübescher Schlömer" (Lübeck 1584), einer freien satirischen, gegen die Ausschweifungen des damaligen Junkerthums gerichteten Bearbeitung des dem Every zu Grunde liegenden Gedankens, worüber Gödeke in seinem Every-man &c. S. 111 ausführlich berichtet hat. Es bildet den Uebergang zu den rein weltlichen Stücken dieser Gegenden, wie „Elisa, ein newe vnd lustige Comoedie von Eduardo III, Könige in Engelland vnd Fraw Elisen einer gebornen Gräffin von Warwitz von Philippum Waimern von Dantzig" (1591), Georg Pondo's Griseldis (1590) Horatius Cocles von Petrus Andrean, Musicomastix des Stralsunder Organisten Elias Herlicius, das Fastnachtsspiel von der geschenkten Rübe des Heinrich Wescht (1575) und die Comedia von Dionysii Syracusani vnd Damonis vnd Pythian Brüderschafft (1577).

Am spätesten drang das Schauspiel in Schlesien vor.*) Von den hier auftretenden geistlichen Dramatikern mögen nur Henrich Raetel mit der „Histori vom gulden Kalb Aaronis“ (1573) und von „Absalon“ 1603 und Andreas Calagius aus Breslau (1549—1609) mit den Uebersetzungen der Frischlin'schen lateinischen Schuldramen Rebecca (1599) und Susanna (1604) hervorgehoben werden, so wie einige Erscheinungen auf dem Gebiete des weltlichen Dramas, wie der Glatzer Hieronymus Linck, der außer einem Drama unter dem Titel Comoedia, noch das Drama de praeparatione ad bellum Turcicum und ein von Palm aufgefundnes „Schön kurzweilig poetisch spiel von einen Ritter Julianus genannt &c.“ (Augsb. 1564) verfaßte, welches letztere aus einer Erzählung der Gesta romanorum geschöpft, dramatisch aber von keinerlei Werth ist; und endlich des Silberberger Stadtschreibers Zacharias Liebhold „Historia von einem frommen gottfürchtigen kaufmann von Padua, welcher zu Mantua im beisein andrer kaufleute seines lieben frommen weibes ehr und frömmigkeit sein hab und gut verwettet, solches aber ihm ein leichtfertiger sykophant mit betrug und unrecht abgewonnen &c.“ (Breslau 1596) ein Stück, welchem, wie man schon muthmaßen wird, dieselbe Novelle des Boccaccio zu Grunde liegt, welche Shakespeare zu seinem Cymbeline benutzt hat.

Alle diese Dichter und Dichtungen verhalten sich aber zu Hans Sachs und dessen dramatischen Werken wie die über den Himmel zerstreuten Sternbilder zur Sonne, vor deren mächtiger Erscheinung sie alle zurücktreten, vor deren weithin strahlendem Glanze sie alle erbleichen. So weit werden dieselben von ihm an Fruchtbarkeit und an Bedeutung übertroffen.

*) Siehe darüber H. Palm. Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Breslau 1877.

IV.

Hans Sachs, Jacob Ayrer und der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig.

Hans Sachs*) wurde, der Sohn eines wohlhabenden Schneidermeisters, am 5. November 1494 zu Nürnberg geboren, zehn Jahre später als Luther, der einen so großen Einfluß auf ihn ausüben sollte, zu einer Zeit, in der sich ein neuer Geist mit gewaltigem Flügelschlag regte, in welcher das Bürgerthum und die Stadt, woraus er hervorging, sich grade zu höchster Blüthe entfalteten. Obschon von seinem Vater ebenfalls wieder zum Handwerk bestimmt, erhielt der seltenbeanlagte Knabe doch eine gute Erziehung in einer der vier Schulen der Stadt, man weiß nicht in welcher. Er selbst sprach sich später die Kenntniß der älteren Sprachen zwar ab, doch glaubt Gödeke annehmen zu dürfen, daß er des Lateinischen, wenn auch gewiß nur in beschränktem Umfange, mächtig gewesen sei. Tiefgreifender war die Einwirkung, welche der Meistergesang auf ihn ausübte, in dessen Kunst und Gesetze er von Leonhard Nunnenbeck eingeweiht wurde, einem Leinweber und Meistersänger der Stadt, der an dem talentvollen Knaben Gefallen fand. Er ist von Hans Sachs in dessen Liede von „Ein schulkunst" (1515) als einer der 12 alten Nürnberger Meister mit aufgezählt und verewigt worden.

Der Meistergesang war grade dort, von wo er ausgegangen war, in Mainz, allmählich in Pedantismus ausgeartet. Man steifte sich hier unter anderem darauf, den Gesang auf die von den 12 ältesten Meistern erfundenen Töne einzuschränken. Dies würde alle weitere Entwicklung desselben unmöglich gemacht haben. Eine Reaction konnte daher dagegen nicht ausbleiben. Es entstanden neue Töne neben neuen zu den alten Tönen erfundenen Liedern. Zu diesen Neuerern gehört unter Anderen Hans Folz, der für den Ausdruck des inneren Lebens und für Freiheit der Bewegung in der Kunst des

*) Gödeke, K., Dichtungen von Hans Sachs. 3 Thl. Leipzig 1870 — dessen Grundriß I 337. — Gervinus, a. a. O. — Keller, Hans Sachs in der Bibliothek des literarischen Vereins, Tüb. 1870 Thl. 102—106, 110, 115, 121, 125, 131, 136, 140, 149.

Meistergesanges eintrat und dem Formalismus der Schule das Studium und die Anregungen der Natur entgegenstellte, indem er auf Neidhart hinwies, der in keiner andern Schule gewesen sei, als in der dieser letztern, in der Schule des Lenzes, Sommers und Herbstes; der sich um die Dinge, mit denen die Meister am Rheine sich abmüheten, wenig gekümmert habe und doch ein besserer Dichter geworden sei, als sie und die alten Meister alle zusammengenommen. (Gödeke, a. a. O. S. XXI.) Folz scheint sich damals nach Nürnberg begeben zu haben, wo Rosenblüt grade in hohem Ansehen stand. Gödeke meint, daß er es vielleicht erst gewesen, der daselbst eine Sängerschule begründet habe. Doch wird Hans Folz von Hans Sachs erst als Eilfter in der Reihe der alten 12 Meister, unmittelbar vor Leonhard Nunnenbeck, seinem eignen Lehrer, genannt. Diese Schule würde demnach noch zu Lebzeiten des erstern durch den in diesem Gedichte erwähnten, in ihr ausgebrochenen Neid und Streit in Verfall gerathen sein.*) Indem nun aber Hans Sachs die Sänger zum Einmuth ermahnt, weist er zugleich auf das Alter der Schule hin, das daher wohl noch etwas weiter, als bis zu Folz zurückgereicht haben wird.**)

Mehr als sie, war aber das Leben selbst der Lehrmeister des mit offnen Sinnen, einem rasch auffassenden Verstande, einer seltenen Empfänglichkeit und einem außergewöhnlichen Bildungs- und Wissenstrieb ausgestatteten Sachs. Nachdem er zwei Jahr als Schuhmacher in der Lehre gestanden, trat er 1511 seine große fünfjährige Wanderschaft an, die ihn durch einen großen Theil Deutschlands führte; zuerst nach Oberbaiern und Tyrol, dann zurück über München nordwärts nach Frankfurt a/M., Mainz und den untern Rhein, von da in's nördliche Deutschland bis Lübeck und über Leipzig, Erfurt, den Thüringer Wald nach Nürnberg wieder zurück. Was er frisch in

---

*) Das Tier, das diese Schul verwüsten tat,
Das ist der Neit, der in der Schul erwachte,
Daraus folgt zwietracht und partei
Von manchem unverschemten großes toben
Dadurch ist der Schul lob worden abgraben.

**) Das Neit und Haß nicht kum auf eure Schule
Und brech, was man hab lang gebaut
Bis itzt in Reinikeit der alten stule.

sich aufgenommen, hatte Wurzeln in seiner Seele geschlagen und sproßte in seiner Dichtung fröhlich empor. Seine ersten Gesänge gehörten noch der scholastischen Richtung des älteren Meistergesanges an. Sie feierten den Trinitätsglauben und die Jungfrau Maria. Erst im 20. Jahre soll er sein erstes Meisterlied, Gloria patri, gedichtet haben. Doch war es gewiß nicht die erste Aeußerung seines poetischen Talents. Auch hat sich aus demselben Jahre (1513) eines seiner Bullieder (in München entstanden) erhalten. In Frankfurt a/M. hielt er eine Meisterschule ab, in München und Mainz half er die Singschulen verwalten. In Bremen dichtete er sein: „Salve, ich grues dich, schöne Reigine in dem Trone“ in der eigens von ihm erfundenen Silberweis, in welcher sein Lehrer Nunnenbeck ebenfalls ein Marienlied, sein letztes Werk, gedichtet haben soll. 1516 nach Nürnberg zurückgekehrt, ließ er es sich nächst seinen Berufsgeschäften vor Allem angelegen sein, die Meisterschule wieder zu heben und die gesammelten fremden, so wie die von ihm selbst gedichteten Lieder zusammenzustellen, von welchen letzteren die dem Jahre 1517 angehörende Handschrift 39 enthält.

Inzwischen war er aber auch mit anderen Dichtungen als denen des Meistergesanges bekannt worden, besonders mit der Uebersetzung der Cento novelle des Boccaccio von Steinhöwel. Aus dem Jahre 1515 schon stammt ein Spruchgedicht Lorenzo und Lisabetha, dessen Stoff er später auch noch als Drama behandelt hat, aus dem Jahre 1516 das Lied von Guiscardus und Gismonda, die beide von dorther entlehnt sind. Dem Jahre 1517 gehört das erste Fastnachtsspiel: „Das Hofgesind Veneris“ an und 1518 ein zweites: „Eigenschaft der Lieb“, denen aber bis 1527 kein weiteres folgte. Berücksichtigt man nun, daß Hans Sachs bis zum Jahre 1536 von den bis zu seinem erst 1576 erfolgenden Tode verfaßten 6048 Dichtungen, (welche die Fruchtbarkeit Lope's de. Vega nicht mehr ganz so märchenhaft erscheinen lassen) bereits 4000 geschrieben hatte, worunter von seinen 208 Komödien und Tragödien aber nur 20 enthalten waren, so ergiebt sich, daß der Sinn für das Dramatische erst ziemlich spät in dem Dichter stärker hervorgetreten sein muß. Auch zeigt eine weitere Prüfung, daß seine dramatische Production hauptsächlich erst in den Zeitraum von 1550—1560, d. i. also seines 56—66. Lebensjahres fällt, welcher allein 155 Stücke umschließt.

Es waren zwei Ereignisse, welche bald nach der Rückkehr des Dichters nach Nürnberg seine poetische Thätigkeit theils einschränkten, theils ihr eine bestimmte und enger begrenzte Richtung gaben. Zuerst seine am 1. September 1519 erfolgende eheliche Verbindung mit der 17jährigen Kunigund Creuzer aus Wendelstein bei Nürnberg, welche ihm eine größere Sorge für seinen Hausstand auferlegen mochte; sodann die auch in Nürnberg eingedrungene reformatorische Bewegung der Zeit, die auf ein so frommes Gemüth wie das seine und einen so ernst auf die Erkenntniß der Wahrheit dringenden Geist nicht ohne Wirkung bleiben konnte. Kein Zweifel, daß er in Nürnberg mit zu den Ersten gehörte, die von der neuen Lehre ergriffen wurden. Seit 1520 verstummte, wie Gödeke sagt, sein Gesang für drei Jahre fast ganz. Auch seine Spruchdichtung zeitigte damals nur wenige Stücke. „Es waren die Jahre, in denen die wichtigsten und wirkungsreichsten Schriften Luther's erschienen". Darunter ein Theil der Bibelübersetzung, die auf Hans Sachs auch noch in anderer, in poetischer Beziehung einen bedeutsamen Eindruck ausüben mußte. Wie groß dieser Eindruck überhaupt aber war, läßt sich aus dem Jubelrufe ermessen, mit welchem sein 1523 entstandenes Lied auf die Wittenbergische Nachtigal anhebt: „Wacht auf, wacht auf, es taget!" das aber noch nicht die Wirkung ausübte, wie sein noch in demselben Jahre erschienenes, denselben Gegenstand feierndes Spruchgedicht*) und seine im nächsten Jahre folgenden Dialoge.**)

---

*) Es beginnt:

Wacht auf, es nahent gen dem tag!
Ich hör singen im grünen Hag
Ein wunnikliche nachtigal;
Ir stimmen durchklinget berg und tal,
Die nacht neigt sich gen occident,
Der tag get auf von orient,
Die rotbrünstige morgenret
Her durch die trüben wolken get
Daraus die liechte sunn tut blicken.

**) Disputation zwischen einem Chorherrn und einem Schuhmacher, darin das Wort Gottes und ein recht christliches Wesen. — Dialogus des Inhalt, ein Argument der Römischen wider das christlich Häuflein, den Geitz, auch ander offentlich Laster betreffend. — Ein gesprech von den Scheinwerken der geistlichen und ihren gelübden. — Ein gesprech von den Scheinwerken. (S. Gödeke, Grundriß I 341.)

Es war ohne Zweifel ein kühnes Unterfangen, daß er, der schlichte Bürgersmann, sich herausnahm, in einer so hochwichtigen und gefahrdrohenden Sache das Wort gegen die Gelehrten und gegen Männer von Ansehn und Macht zu ergreifen, aber er sprach aus dem Herzen des Volks zu dem Herzen desselben, mit der Schlagfertigkeit eines gesunden, mannhaften Geistes, in einer für den Volksverstand durchaus faßlichen und überzeugenden Weise, so daß vielleicht keine andere Stimme in Deutschland das Werk Luther's mehr als, ganz in der Stille, der „verfluchte" Nürnberger Schuster gefördert hat. Gödeke rühmt an diesen Dialogen das dramatische Leben. Auch schließen sie sich an die Streit- und Kampfgespräche des Dichters an, welche den Uebergang zu seinen Dramen bilden, so daß er selbst einzelne von diesen letzteren als „Comedien" bezeichnet hat, wie andererseits einige seiner Fastnachtsspiele kaum etwas mehr als zusammengesetztere Streit- oder Kampfgespräche sind.

Den Dialogen folgten noch einige andere religiöse Streitschriften des Dichters. Beides sollte nicht ohne Anfechtung bleiben. Ja es würde gewiß zu einem ernsteren Conflicte gekommen sein, wenn die evangelische Lehre nicht so rasch Wurzel in der Bürgerschaft Nürnbergs geschlagen hätte, wozu die Wirksamkeit von Männern wie Osiander und Culman viel beitrug, so daß der Rath selbst sich nothgedrungen für dieselbe erklärte. Doch wurde Hans Sachs noch 1527 bedeutet, nur „seines Handwerks und Schuhmachens" zu warten und „einige Büchlein und Reime hinfüro nicht mehr von sich ausgehn zu lassen." Sachs kehrte sich an dieses Verbot aber nicht und setzte seine Thätigkeit für die neue Lehre so lange fort, bis dieselbe in seiner Vaterstadt siegreich aus dem Kampfe hervorgegangen war und es seiner nicht mehr bedurfte.

Für die Dichtung des Meisters war aber nicht nur seine geistige Beanlagung, sondern auch sein Charakter, seine sittliche Weltauffassung entscheidend. Er war Vertreter und Ausdruck des sittlichen Geistes der Zeit, wie der bürgerlichen Tüchtigkeit, Mannhaftigkeit und Biederkeit. Wie tief durchdrungen vom Glauben er aber immer auch war, erscheint er doch frei von dogmatischem Eifer, von kirchlicher Engherzigkeit. Wie sehr er auf Sittlichkeit hielt, war er doch fern von puritanischer Strenge. Er wußte gar wohl, was er den Leviten so schön in seiner gleichnamigen Tragödie mit den Worten: „Wer ist der, der sich nie

vergaß" in den Mund gelegt hat — daß wir Alle der Nachsicht bedürfen. Ein lebensfreudiger Mann, verspottet, verurtheilt, bekämpft er zwar die Entartung und Laster der Zeit, wird aber nie zum kleinlichen Splitterrichter, sondern ist mild gegen die Schwächen des menschlichen Herzens, hat immer selbst ein Herz für die Verirrungen, zu denen die Leidenschaft, insbesondere die Liebesleidenschaft treibt, der in seinen Darstellungen ein so großer Raum gewidmet ist. Aus dem niederen Bürgerstande hervorgegangen und demselben auch treu bleibend, überragt er doch fast alle anderen Dichter der Zeit, bürgerliche und gelehrte, wenn er gegen die letzten auch an Wissen und gegen einzelne von ihnen an Tiefe zurücksteht, nicht nur an Fruchtbarkeit, sondern auch an Vielseitigkeit, Freiheit und Weite der Anschauung und Auffassung des Lebens und seiner Erscheinungen, sowie an Fülle und volksthümlicher, charakteristischer Frische und Lebendigkeit des sprachlichen Ausdrucks. Wohl war und blieb sein Stand- und Gesichtspunkt der bürgerliche seiner Zeit, nur daß er die ganze Weite desselben umfaßte, ja noch auf Erweiterung desselben drang und der bürgerlichen Auffassung seiner Zeit eine möglichst freie Auslegung gab. Seine Erfindungskraft scheint, was seine dramatischen Dichtungen und von ihnen besonders diejenigen betrifft, welche aus fremden Quellen geschöpft sind, eine fast karge gewesen zu sein, da er sich meist ganz eng an dieselben bindet und nur selten Neues hinzuthut. Mit Recht sagt aber Adolph Stern*), daß in dieser Benutzung noch kein Beweis von Phantasiearmuth liege, weil nur eine ununterbrochen thätige Phantasie aus so vielen Quellen Motive zu schöpfen und unter dem ihr eigenthümlichen Gesichtspunkt zu bringen vermöge. Wohl sind diese Motive nur selten von ihm weiter und reicher entwickelt worden, aber immer hat er verstanden, das Fremde sich völlig zu eigen zu machen, es zu eigenartigem, wenn auch mitunter recht unbeholfenem und kargem Ausdruck zu bringen, womit ich nicht sowohl den einzelnen sprachlichen Ausdruck, als die Ausführung der Motive in Charakteristik und Handlung verstehe. Immer führt er uns mitten in die Sache ein, wie alle Reden seiner Personen auch immer nur auf sie und wennschon weniger auf die Entwicklung innerer Zustände, so doch

*) Geschichte der neueren Literatur. Bibliogr. Institut. 1882.

auf den Fortschritt der äußeren Vorgänge gerichtet sind, die er zwar nicht immer unmittelbar vorführt.

Man hat an Hans Sachs schon oft die Genialität seiner Sprachbehandlung gerühmt, die Leichtigkeit nämlich, mit der er jeden Gedanken zu kürzestem und bezeichnendstem Ausdruck zu bringen verstand. Daher seine Darstellung fast niemals ermüdet. Auch der Reim bot ihm nicht das Hinderniß dar, welches noch so viele andere Dichter zur Breite verleitete. Er stellt sich bei ihm jederzeit in natürlicher, treffender Weise ein. Doch auch seine Gestalten sind meist mit festen und sicheren, wenn auch knappen, ja kargen Linien entworfen. Sie sind fast immer charakteristisch, wenn auch noch vielfach steif, ungelenk und gebunden. Zwar hat man gesagt, daß er nur Leute aus den seiner Beobachtung unmittelbar zugänglichen Lebenskreisen zu schildern vermocht habe. Wenn er in seinen Fastnachtsspielen aber hierin auch wirklich lebendiger erscheint, als in seinen historischen Stücken, so lag dies doch zum Theil in der Verschiedenheit der dabei vorliegenden Aufgabe. Jene forderten zu einer Detailschilderung der Sitten und Gewohnheiten auf, die in letzteren nicht so viel Raum hatte. Zuweilen hat Hans Sachs aber den Ton für Charaktere einer höheren Ordnung kaum minder glücklich getroffen als dort, wofür ich später noch Beispiele beibringen werde.

Wie fast alle Dichter der Zeit forderte auch Hans Sachs von der Dichtung einen unmittelbaren Nutzen für das Leben. Der Zuschauer sollte aus ihr etwas lernen können, daher ihm die didaktische Dichtung auch besonders zusagen mußte, deren Formen von ihm mit sichtbarer Vorliebe ergriffen wurden. Doch war er eine viel zu lebensfreudige Natur, um sich der Dichtung lediglich ihrer didaktischen Wirkungen willen hingeben zu können. Daß das Drama bessern solle, war schon ein Grundsatz, welchen das mittelalterliche Drama verfolgte. War er doch selbst im Alterthume verbreitet, daher er auch von den Renaissancedichtern wieder aufgenommen und festgehalten worden ist. Die Reformatoren vertheidigten das alte Drama und empfahlen ein neues biblisches Drama nur um der didaktischen Wirkungen willen. Es ist kein Zweifel, daß Hans Sachs auch hierin die Auffassung Luther's theilte. Es ist aber bemerkenswerth, daß, noch abgesehen von seinen Fastnachtsspielen und Allegorien, seinen sich kaum über fünfzig belaufenden biblischen Stücken an siebenzig weltliche gegenüber-

stehen*) und viele der biblischen von einem mehr weltlich historischen, als religiösen Inhalte sind. Dem neuen Testamente wurde von ihm mit den Parabeln der Stoff für nur elf seiner Stücke entnommen. In der That verband Hans Sachs bei seinem dramatischen Schaffen mit mit den lehrhaften auch immer ästhetische Zwecke; ja die letzteren herrschten nicht selten vor. Dies läßt sich schon daraus erkennen, daß er von seinen Fastnachtsspielen den Ein- und Ausschreier ausschied, daß er sich hier im Eingang wie am Schluß jeder directen Belehrung enthielt und es dem Zuschauer überließ, sich dieselbe selbst aus dem Vorgang zu ziehen. Dies ist freilich anders bei seinen größeren Dramen. Sie werden alle durch den „Ehrenhold", einige der biblischen wohl auch durch einen Engel eingeleitet und beschlossen, denen der Dichter dann gewisse von dem Inhalt des Stückes abgezogene Wahrheiten und Lehren in den Mund zu legen pflegte. Da aber die Darstellung selbst meist frei von jeder unmittelbar daraus hervortretenden Tendenz ist, so beweisen grade diese am Schlusse vorgetragenen Lehren, daß es dem Dichter nicht selten nur galt, einer hergebrachten Form damit zu genügen, da sie häufig ziemlich gesucht erscheinen und es dem Zuhörer näher lag, ganz andere Schlüsse aus seinen Darstellungen zu ziehen. Daher ich es auch nicht für ganz richtig halte, wenn man glaubt, Hans Sachs habe in den von ihm behandelten Gegenständen wirklich nichts Anderes herauszulesen vermocht, als die oft kleinlichen Nutzanwendungen, die er hier von einzelnen Verhältnissen derselben macht, oder daß er sich den lieben Gott wirklich nicht anders vorstellen konnte, als er von ihm in seiner nicht ohne Humor behandelten Legende von den ungleichen Kindern Evä dargestellt worden ist, nämlich: als katechisirenden evangelischen Pastor. Kam es dem Dichter im letzten Falle doch weniger darauf an, dem Zuschauer eine Vorstellung von Gott zu geben, als die Gebote Gottes und das evangelische Glaubensbekenntniß durch eine sinnreiche und dabei volksthümliche Einkleidung der Seele desselben auf's eindringlichste einzuprägen, wobei er weder vor dem handgreiflichsten Anachronismus, noch vor einer im naiven Humor der Zeit gehaltenen bildlichen Auffassung der Persönlichkeit Gottes zurückschreckte, wie er ja unter den

*) Bis zum Jahre 1546 hat er sogar nur 3 biblische Stücke gegen 10 weltliche 6 allegorische und 11 Fastnachtsspiele gedichtet.

Kindern Evä nicht nur ihre unmittelbaren Nachkommen, sondern das ganze Menschengeschlecht, vor Allem seine Zeitgenossen und Landsleute, die Zuhörer einbegriffen, verstand.

Vom Wesen der dramatischen Form, von der dramatischen Entwicklung der Motive, von dramatischer Composition hatte Hans Sachs kaum einen wesentlich deutlicheren Begriff, als andere dramatische Dichter der Zeit, wenn ihm auch Kunst- und Formgefühl im Allgemeinen nicht abzusprechen sind. Er war ohne Zweifel ein ungleich größerer epischer, als ein dramatischer, ja selbst als ein lyrischer Dichter, obschon seine Meister- und geistlichen Lieder zum Theil von lyrischer Empfindung zeugen. In seinen Dramen kommt dagegen das lyrische Element meist zu kurz gegen das epische.

Trotz seiner Kenntniß des Dramas der Alten scheint er von der Einheit des Orts und der Zeit nichts gewußt, oder doch nichts wissen gewollt zu haben. Der Wechsel des Orts ist vielmehr in nicht wenigen seiner Stücke ein außerordentlich rapider und großer. Manche Scenen bestehen nur aus einer einzigen Rede oder aus nur wenigen Wechselreden. Ueberhaupt erscheinen die einzelnen Scenen nicht selten so wenig ausgeführt, daß sie sich nur wie Skizzen oder Auszüge ausnehmen. Selbst in dieser Abbreviatur noch üben sie aber durch die charakteristische Bestimmtheit der Linien und des Ausdrucks eine gewisse Wirkung aus.

Daß Hans Sachs in der Composition und Organisation gegen einzelne Dichter der Zeit zurückgestanden, beweist sein Hekastus (1549), der hierin zu seinen bedeutendsten Stücken gehört, aber nur eine sich eng an die Quelle anschließende Uebertragung der Dichtung des Macropedius ist.*) Andererseits wußte er aber wieder fast Allem, was er erfaßte, den Stempel seines Geistes aufzudrücken. Daher auch das Drama der Alten auf seine Darstellungsweise so gut wie keinen Einfluß ausgeübt hat. Sein Drama knüpfte an die mittelalterliche Form an, die er in eigenartiger Weise um- und weiter auszubilden suchte. Er erschien hierin um so selbständiger, als er zunächst ganz mit dem Stoffe desselben brach; denn seine ersten größeren Dramen behandelten weltliche Stoffe der altrömischen Zeit und sein Hauptverdienst um die

*) Der 1549 in Nürnberg erschienene Hekastus des Laurentius Rappold ist dagegen nur ein Plagiat der Hans Sach'schen Uebertragung. Tieck, der die Quelle des Sachs noch nicht kannte, deutete schon auf das Drama eines größeren Dichters hin.

Entwicklung des Dramas seiner Zeit bestand wesentlich darin, daß er dem geistlichen oder biblischen Drama ein weltliches an die Seite stellte und zwar in einer Fülle, daß wenn es damals ein Theater im Sinne der heutigen Zeit gegeben hätte, er es allein mit dem nöthigen Repertoir versorgt haben würde. Man hat zu finden geglaubt, daß Hans Sachs sich in seinen Werken fast immer gleich geblieben, daß eine bedeutendere subjective Entwicklung an ihnen nicht nachweisbar sei? Aber liegt dies nicht in der objectiven Darstellungsweise seiner Zeit überhaupt? Und sollten sich nicht wenigstens darin Merkmale einer solchen Entwicklung erkennen lassen, daß er zu bestimmten Zeiten einzelne Dichtungsgattungen mehr, als andre, gepflegt hat? Doch auch in der größeren Freiheit, welche viele seiner späteren Werke in der Behandlung und in der Bewegung seiner Gestalten gegen die frühesten zeigen, wird ein Fortschritt erkennbar sein. Wie wäre es auch wohl denkbar, daß mit der wachsenden Lebenserfahrung, mit der sich erweiternden Kenntniß fremder Dichtungen und Schriften seine Lebensanschauungen sich nicht hätten verändern, erweitern und steigern sollen? War doch seine Empfänglichkeit und der Eindruck, welchen sie auf ihn ausübten, so groß, daß Alles, was er las, ihn sofort zu neuer Gestaltung aufregte. Oft mag es nur eine außergewöhnliche Stofffreude gewesen sein, was ihn dazu antrieb, oft war es aber auch das Verlangen, etwas Eigenes durch die neue Form, in welcher er den alten Stoff zu neuer Darstellung brachte, zum Ausdruck und zur Wirkung zu bringen. Dies läßt sich am besten daraus erkennen, daß er denselben Stoff nicht selten in verschiedenen Formen behandelte, wie z. B. den Stoff der Lisabetha (nach Boccaccio), der von ihm fünf verschiedene Behandlungen erfahren hat. (S. Gödeke's Dicht. v. H. Sachs I. S. 32.)

Die Bibel scheint eine Zeit lang jedes andere literarische Interesse bei unsrem Dichter verdrängt zu haben. Besonders trat anfänglich Boccaccio völlig dagegen zurück, dessen Novellen ihn doch bis 1520 zu so mancher Dichtung angeregt hatten. Jetzt erscheint sie längere Zeit fast nur von biblischem Einfluß bestimmt. Doch war es nicht dieser, der ihn zunächst zur Wiederaufnahme seiner dramatischen Thätigkeit drängte, die von 1518 an völlig geruht hatte. Dies ging von dem Studium der Uebersetzungen römischer und griechischer Schriftsteller aus. Das erste Ergebniß desselben war 1527 die Tragödie: Lucretia,

der 1530 die Komödie: Pallas und Venus und die Tragödie: Virginia, 1531 die Komödie: Pluto (nach Aristophanes) und die Tragödie: Caron (nach Lucian), 1532 das Urtheil des Paris folgten. Schon bei seiner Lucretia bezieht sich Hans Sachs auf Valerius Maximus und Livius als seine Quellen, in seinem Urtheil des Paris auf Homer, Virgil und Ovid. 1528 war auch noch Steinhövel's Aesop dazugetreten.

Erst im Jahre 1533 beginnt er auch biblische Stücke zu schreiben*): Tobias und Isaac's Opferung, wahrscheinlich auf Anregung der Luther'schen Vorreden, traten noch ein Jahr früher als Rebhun's Susanna und nur ein Jahr später als die des Sixt Birk damals hervor. Doch ist es immerhin möglich, daß er die letztere kannte, da Schweizer Einfluß ja auch bei seinem Pluto vorausgesetzt wird.**) Die lehrhafte Tendenz ist bei diesen frühesten biblischen Stücken nicht zu verkennen, doch ist zu beachten, daß sie sich wesentlich auf das Familienleben bezieht, welchem der Dichter überhaupt die größte Aufmerksamkeit schenkte. Von nun an wachsen die Quellen, aus denen der Dichter schöpft, immer mehr. Die Eingangsrede des Ehrenholdt weist meist auf sie hin. Wir lernen als solche nun Xenophon, Plutarch, Herodot, Diodor, Plinius, Plautus, Musäus, Justinus, Suetonius Stobäus, Josephus, verschiedene der altdeutschen Minnedichter, wie Konrad Fleck und Johann von Würzburg und die Gesta Romanorum kennen. Auch Pauli's Schimpf und Ernst, Brant's Fabeln, Agricola's Sprichwörter, Bebel's und Wickram's Schwänke, des letzteren Gabriotto und Reinhard, des Erasmus' Moria, das Buch der Weisen, die Volksbücher, Franck's neues Weltbuch, Cyrill's Spiegel der Weisheit, das Buch der kleinen Wahrheiten, Herold's Heidenweld, Hedio's Historia tripartita, sowie dessen Chronik der alten christlichen Kirche, Krantz' schwedisch-dänische Chronik, so wie die chronikalischen Schriften des Comines und Vincent gaben ihm Stoffe, Motive und Anregung.

Im Jahre 1658 begann Hans Sachs eine Gesammtausgabe seiner Werke zu veröffentlichen, die er als Tragödien, Komödien, Historien,

*) Die „Comedi, das Christus der war Messias sei", die schon 1530 erschien, behandelt nämlich nichts als den uns aus den Fastnachtsspielen des vorigen Jahrhunderts bekannten Streit zwischen der Synagoge und christlichen Kirche.

**) Man glaubt nämlich, daß ihm eine durch die Aufführung der griechischen Komödie in Zürich zu Schulzwecken veranlaßte deutsche Uebersetzung zu Grunde liege.

Kampfgespräche, Gespräche, Lobsprüche, Klagereden, Gleichnisse, Sprüche, Fastnachtsspiele, Fabeln und Schwänke unterscheidet. Dem ersten in fünf Abtheilungen zerfallenden Buche folgte von ihm selbst noch edirt 1560 ein zweites, 1561 aber das dritte und letzte. Dieses enthält vorzugsweise seine dramatischen Werke, von denen bisher nur Einzelnes Aufnahme fand, weil, wie es in der Vorrede heißt, er sich dieselben als einen besondern lieben heimlichen Schatz noch vorbehalten gewollt, da er sie zumeist „selb hab agieren unnd spielen helffen, wiewol der auch, wie nie an tag kommen noch gespiel sindt worden“.*) Diese 102 dramatischen Stücke wurden ebenfalls wieder von ihm in mehrere Abtheilungen gesondert. Die erste enthält „die geistlichen spiele aus altem und nevem testament, figur, geschicht der konig und prophete auch evangelia und ander geistlich materi, dadurch die gotseligkeit, forcht und liebe Gottes inn die Hertzen ein zu bilden unnd pflanzen“; die zweite aber „weltlich alt histori, auß den poeten und geschicht-schreibern, die zu anreitzung der guten tugendt unnd zu abschneidung der schendlichen Laster dienstlich sindt“; die dritte endlich „die faßnachtsspiel mancherley art mit schimpflichen schwenken gespicket (doch glimpflich ohn alle unzucht), die schwermüthigen hertzen zu freuden ermundern“. „Nun dise spiel — fährt er fort — dreyerley art, werden dir die histori unnd geschicht, worvon jedes fürgenommen ist, auf das deutlichst an tag geben mit anfang, mittel und endt, samb man die augenscheinlich im Werk sech geschehen. Auch sind sie mannigfaltig allerley person, gut und böß, eine jede nach ihrer art, auff das eygentlichst und fleissigest dar gethan mit iren gebärden, worten und wercken, eingängen und außgängen angezeigt, das also diß buch nit allein nutzlich und gut zu lesen ist, sonnder auch, wer lust hat, solche comedi oder spil anrichten wolt, gar mit leichter müh aus disem buch bekommen möcht, welche auch zum theil vorhin in etlichen fürsten und reichstetten mit freuden und wunder der zuseher gespilt worden sindt.“

Es ist schwer zu sagen, was für Hans Sachs die unterscheidenden Merkmale für die Bezeichnung von Tragödie und Komödie eigentlich waren. Obschon es ihm, wie der ganzen Zeit noch an einem

*) Bald nach dem Tode des Dichters folgten noch zwei weitere Bücher, das erste 1578, das zweite 1579.

deutlicheren Begriff vom Wesen des Komischen und des Tragischen fehlte, so giebt es unter seinen Stücken doch solche, die wir auch heute noch mit jenen Namen bezeichnen würden. Viele würden wir jedoch eher Schauspiele nennen, bei einzelnen selbst die Bezeichnung Tragödie der der Comödie vorziehen. Richard III. bleibt für uns eine Tragödie, obschon die gute Sache darin schließlich siegt. „Das kühn weib Aretophila" ist dagegen für Hans Sachs eine Komödie, obschon darin zwei Tyrannen zum Opfer fallen, nur weil schließlich ein besserer Zustand aus all diesen Schrecken hervorzugehen scheint. Ein Stück wie „Die schöne Marina" würde, so sehr es den Ernst streift, auch für uns noch ein Lustspiel heißen, wogegen wir weder das Opfer Isaac's eine Tragödie, noch den Gideon ein Lustspiel, sondern ein Schauspiel nennen würden. Man hat den Grund seiner Bezeichnungen wohl auch darin finden gewollt, daß er Tragödie alle Stücke genannt habe, in denen gekämpft wird. Dagegen aber spricht Die schöne Magelone, Hugo Schapler, Pontus und Sidonie 2c.

Bisweilen ging Hans Sachs der näheren Bezeichnung durch die allgemeine: ein Spiel, aus dem Wege, was meist bei Stücken von allegorisch didaktischem Charakter der Fall ist. Ihrem Inhalte und Charakter nach lassen sich seine Stücke (abgesehen von den Fastnachtsspielen) in biblische, weltliche, mythologische und allegorisch didaktische eintheilen, zu welchen letzteren ich auch diejenigen zähle, in welchen biblische oder historische Personen zu legendenhaften Erfindungen benutzt worden sind, wie in „Die ungleichen Kinder Evä" oder in „Julianus der keiser im badt", oder in „Pallas und Venus."

Bei der großen Menge der Dramen des Dichters muß von einer chronologischen Aufzählung derselben hier abgesehen werden, die man ja ohnedies bei Gödeke (Grundriß) findet. Dagegen sollen von jeder Gruppe einige wenige hervorgehoben werden, um die Eigenart des Dichters noch etwas näher daran zu erörtern.

In seinen biblischen Dramen erscheint er im Ganzen am unfreisten. Hier wagt er selbst an den Motiven selten etwas zu verändern, so daß diese zuweilen in ihrer vollen Härte unbekümmert um den Eindruck und das Urtheil des Zuschauers, ja um sein eigenes bei ihm stehen bleiben. Dies ist z. B. in: „Des Leviten Kebsweib" (1555) der Fall, in welchem Jairus, um seinen Gastfreund vor brutaler Schändung zu retten, der drohenden Menge den Leib seiner schönen jungfräulichen

Tochter wie etwas Herkömmliches zum Ersatz bietet und der Levit, sein nur eben wieder in Gnade und Liebe aufgenommenes Weib, ohne weiteres Zaudern, hinaus in die Nacht stößt und dem wüsten, gierigen Haufen so preisgiebt. Zugleich bietet das Stück ein sehr auffälliges Beispiel von der meist noch ganz epischen Darstellungsweise des Dichters, insofern die Personen zuweilen Orts- und Zeitveränderungen an sich erfahren, ohne doch von der Stelle zu gehen oder sich in der Zeit entsprechend fortzubewegen. So in der Scene, in welcher der Levit zu seinem Schwiegervater kommt, um sein Weib wieder zu sich zu nehmen. Dieser will ihn in seiner Freude nicht sogleich wieder fortlassen.

Nein, bleibet beide heint bey mir,
Esset und trincket, habet rhu.
Macht euch auff die straß morgen fru.

Worauf der Levit in unmittelbarstem Anschluß sagt:

Wir sindt nun bis an vierten tag
Bey dir, darumb woll wir davon.

Bezeichnender fast noch ist folgende kleine Scene dafür, in welcher der Dichter die Rückreise des Leviten veranschaulichen wollte.

Der Knecht: Mein herr, der tag sich geneiget hat,
Wir wölln hin in Jabes, der stat
Einkern und bleiben über nacht.
Der Levit: Ach nein, ich bin sein unbedacht
In der frembden stat ein zu kern,
Welche unsren Gott nit thun ehrn,
Sonder wöllen hinüber da
Gen Rama oder Gibea,
Welche liegt im stamm Benjamin.
Eil, das wir vor nachts kommen hin.
Da selben wöll wir keren ein,
Die unsres volcks Israel sein.
Der Knecht: Die sonn geht schon unter, mein Herr,
Sag, haben wir zu gehn noch ferr
In Benjamin gen Gibea?
Der Levit: Zunechst seindt wir beim thor alda,
Gott sei dank! bald komb wir hinein
Die nacht darin zu herberg sein.

Dagegen giebt die Einführungsscene des Stücks ein Beispiel von der Art, wie der Dichter den Zuschauer rasch und unmittelbar in die Sachlage führt:

Der Levit: Nun bin ich ein hartselig man,
Ein kebsweib ich genummen han
Her auß Juda von Bethlehem,
Die hat ir eh brochen, nach dem
Sie es lang trieben hat in gheim
Als ich aber kam nechten heim
Vom felde gleich am abendt spat
Bin ich kommen auf wahre that.
Deß ist treflich beschwert mein hertz
Mit kümmernuß, wehmut und schmertz.
Mich hat wol alles unglück troffen.
Der Knecht: Mein Herr, das weib ist hin geloffen
Heut eben frü, eh es wollt tagen,
Wenn sie hat sorg, du wurdst sie schlagen
Und um ir bulerey sie straffen.
Der Levit: Ey, ey, so hab ich das verschlaffen,
Weist du nit, wo sie ist hinaus.
Der Knecht: Sie ist in ires vatters hauß
Hin in Juda, in Bethlehem
Und sagt, sie woll bleyben bei dem
Bis das dir Herr verging der zorn.
Sie klagt, sie war verfüert worn.
Wenn dus zu gnaden nemest an,
Sie wolts ir lebtag nit mehr than.
Der Levit: Nun so will ich mich gleich erbarmen
Der hartselig ellenden armen,
Sie wieder holen heim zu hauß,
Vielleicht wirdt sie sich fort durchaus
Züchtig und wol halten fürbaß.
Wer ist der, der sich nie vergaß?
Knecht, geh' richt die zween esel zu.

Wie lebendig wird uns in diesen wenigen Sätzen der Zustand, aus welchem der Vorgang erwächst, hier veranschaulicht. Wie fest und sicher sind mit wenigen Strichen die Personen gezeichnet. Andererseits verträgt sich freilich die hier hervortretende humane Gesinnung des Leviten durchaus nicht mit seinem oben erwähnten brutalen, egoistischen Verfahren in Gibeon. Der mangelhafte Begriff, den Hans Sachs von dramatischer Entwicklung der Charaktere und Ereignisse hatte, tritt aber auch noch darin in auffälligster Weise hervor, daß von der ersten Scene des dritten Actes an, in welcher der Levit die Israeliten zur Rache an Gibeon auffordert, keine der in den beiden ersten Acten thätigen Personen mehr vorkommt. Hier ist aber wenigstens die

spätere Handlung der früheren äußerlich wie innerlich verbunden, da sie sich als Folge derselben darstellt. Nicht so in des Dichters Justitium Salomonis (1551), obschon die Personen hier bis zuletzt nahezu dieselben bleiben. Hier sind zwei von einander ganz unabhängige Handlungen nur zu dem Zwecke mit einander verbunden, die erste durch die zweite zu ironisiren. Das Stück geht daher schließlich fast wie ein Fastnachtsspiel aus. Auch ist sich der Dichter dessen sehr wohl bewußt gewesen, da er den Ehrenhold ankündigen läßt:

Beschließlich werdt ir sehen auch
Von ein Schalksnarrn ein guter Schwank.

Dieser Schalksnarr ist der Rath Marcolphus, der Aergerniß an dem Urtheil des Königs und seiner ganzen Regierungsweise nimmt, die ihn in seinen Einnahmen verkürzt. Er hat daher einen Aufruhr unter den Weibern angezettelt, indem er das Gerücht unter ihnen verbreitet, der König wolle ganz allgemein die Vielweiberei einführen. Die beiden Mütter werden zu Wortführern der aufsätzigen Frauen erwählt, die sich wohl allenfalls die Vielmännerei, nicht aber eine Verkürzung ihrer ehelichen Rechte gefallen lassen wollen. Dies ruft des Königs Zorn wach, was ihn in Widerspruch mit seiner früheren guten Meinung von der Natur des Weibes setzt und zu einer Verurtheilung des ganzen Geschlechtes hinreißt. Doch wird die List des bestechlichen Rathes entdeckt, dieser zur Bestrafung gezogen, den Frauen von dem König aber Abbitte geleistet.*)

Ir lieben frawen, seidt gedultig!
Ir seht wohl, das ich bin unschuldig,
Welches Marcolphus, der boßwicht
Mir hinderruck hat zugericht,
Was ich von frawen übels redt,
Das selb von den bosen versteht.
Die frommen, die sind ehren werd
Eim mann der thewerst schatz auff erd,
Der im kan alles trawren wenden,
In mehren hilfft mit ihren henden.
Geht hin! zeigt allen frawen an,
Das jede haben soll ein mann!

---

*) Also ein ähnlicher Vorgang, wie der von Culman in seinem Spiel vom Aufruhr der ehrbaren Weiber in Rom behandelte.

Nicht selten fehlt es bei Hans Sachs an aller Vorbereitung der dramatischen Motive. So erfahren wir bei ihm von Jephthe's Tochter nicht eher, als bis sie ihm im letzten Acte, seinen Triumph zu feiern, singend und tanzend entgegenkommt, um das Opfer eines ebenfalls erst am Schluß des vorigen Actes ganz beiläufig von ihm gemachten Gelübdes zu werden, dem Herrn für den verliehenen Sieg denjenigen zu opfern, der ihm bei seiner Heimkehr nach Mißpa zuerst aus seinem Hause entgegentreten werde. Das Stück ist also bis zum Moment dieses Gelübdes nur Exposition. Rührend in der Naivetät seiner Darstellung ist die Hingebung, mit der sich die Tochter Jephthe's ihrem traurigen Schicksale unterwirft:

Herzlieber vatter, hast du dein
Mund denn gegen dem Herrn fron
Mit einem gelübdt auffgethon,
So thu an mir an dieser stett,
Wie du dem Herrn hast geredt,
Und wie dein mund im hat versprochen,
Wie er dich herrlich hat gerochen
An den stolzen kindern Amon,
Die Israel leidt haben thon
Nun bis in das achzehendt jar!
An mir geschech dein will fürwahr.
Jedoch bitt' ich dich, mein herr vatter,
Du mein allerhöchster wolthater
Wöllst mir erlauben vor ein gang
Auf die berge zwei monat lang,
Das ich mit mein gespieln allein
Darauff mein jungkfrawschafft bewein.
Das ist, vatter, mein letzte bitt.

So wie später die Todesklage:

Nun gsegn dich Gott, himel und erdt,
Das firmament, all sterne werdt!
Gesegne dich Gott, sonn und mon!
Euch werd ich nit mehr sehen an.
Gott gesegne dich, laub und graß,
Und als, was Gott erschaffen was,
Thier und vögl in klarem Lufft,
Visch in des tieffen meeres grufft!
All creatur, last euch erbarmen
Mein, einer armen aller armen.

Wie in noch vielen anderen seiner biblischen Stücke hat der Dichter auch hier das Gewicht der Darstellung auf die allgemein menschliche Seite der geschilderten Vorgänge, nicht auf irgend ein dogmatisches Moment des Glaubens verlegt. Dagegen ist letzteres in Stücken wie Josua mit seinen Streitern (1556), Jael (1556), Gideon (1556) ꝛc. der Fall. Auch in Tobias und in Isaac's Opferung (1533). Letzteres gehört zu den bestgebauten und sorgfältigst ausgeführten der biblischen Stücke des Dichters. Beide hat er wiederholt überarbeitet. So sehr sie aber auch erfüllt von tiefer Gläubigkeit und innigem Gottvertrauen sind, und Hans Sachs hierbei sicher aus seinem eignen Herzen geschöpft hat, bleibt er damit doch immer in den Grenzen seines Gegenstands und tritt nirgend tendenziös aus ihnen heraus. Als Beispiel mag folgende Stelle dienen:

Ach, Sara, zweifel nit daran!
Was Gott redt, das wird er auch than.
Sein wort ist gewiß und warhafft
Und hat ein allmächtige krafft,
Das zu verbringen, was er redt.
Wo er eim Ding rüfft, es da steht,
Derhalben so zweifel nit mehr!
Gott kannst du thun kein größer ehr,
Denn einfeltig seine wort gelauben.
Laß dein vernunft dich nit betauben!
Sie ist blind in götlichen Sachen,
Sie wurd dich zweifelhaftig machen,
Im nachgrübeln, wie das möcht sein,
Sonder setz gantz standhaft darein
Dein gemüt, was Gott zu uns hab jehen,
Das werd gewiß und wahrhaft geschehen,
Schein so unmöglich, als es woll.

Was den Dichter aber noch außerdem immer wieder zu diesen seinen beiden frühesten Dramen hinziehen mochte, war, daß deren Vorgänge ganz auf dem Boden der Familie spielten, auf dem er sich so heimisch wie auf keinem andern wußte und für deren Interesse er mehr als für jedes andere thätig war. Wie herzlich, natürlich und eindringlich spricht sich dies nicht in den Ermahnungen aus, die der alte Tobias seinem scheidenden Sohne ertheilt:

Thobia, mein son, kumb zu mir!
Ich hab ein wort zu sagen dir;

Das behalt in dem herzen dein!
So Gott hin nimbt die seele mein
Kürtzlich, als ich gebetten hab,
Als denn mein todten leib begrab
Und halt darnach in grosen ehrn
Dein muter und hilf sie ernern!
Vergiß auch nimmer in deinem hertzen
Der sorgen, kummer, angst und schmertzen,
Denn dein muter erliet mit dir!
Wenn sie gestirbt, grab sie zu mir.

Sowie als Pendant der Abschied Sara's von ihren Eltern:

Sara: Hertzlieber vatter, Gott bewar
Dich und bezal dir gantz und gar
Als guts, das du mir hast gethan!
Und du mein mutter, o wie kann
Ich dir verdanken deines guts,
Sorg, angst und deins getrewen muts
Von kindheit auf bewiesen mir,
Gott wöll das als bezalen dir.

Hanna: Far hin, hertzliebe tochter mein!
Laß dir dein mann befohlen sein!
Sei ihm gehorsam und unterthenig,
In keinem weg nicht widerspenig,
Wie Got selbert geboten hat,
Und ker dich an kein falschen rath!
Halt schweher und schwiger in ehren
So wird dein glück und heil sich mehren.
Regier ordentlich dein haußgesind
Und zeuch auff gotsforcht deine kind
Und leb auffrichtig und undadelich,
So werd ihr lobwürdig und adelich.
Und wird auch endtlich ewer stamm
Erhebt mit ehrwürdigem Namen.
Fahrt hin. Gott mehr auch ewren Samen.

„Die Witfraw mit dem Oelkrug (1556) fordert zu einem Vergleich mit dem Culman'schen Drama auf. Das Sachs'sche Stück steht in der Ausführung entschieden gegen dieses zurück, schreitet aber in seiner knapperen kargeren Form rascher vor. Culman hat das Gewicht seiner Darstellung auf die Härte des Schuldners, Hans Sachs auf die Bestechlichkeit des Richters gelegt. Folgende Stelle mag zeigen, wie scharf und energisch er mit wenigen Strichen dergleichen Charaktere

zu zeichnen verstand. Es ist die Antwort auf die Bitte der Wittwe, ihre Sache um Gottes willen mit Gerechtigkeit führen zu wollen.

Umb Gots wille ich dich nicht vertritt,
Es trüg mir weder brot, noch wein,
Weib, weib! es muß gelt, gelt! da sein.
On gelt nimb ich kein Handel an,
Hast du kein gelt, so magst wol gan,
Auß, auß, auß, auß, nur immer auß,
Was nit gelt hat, auß meinem hauß!

An der Grenze der biblischen und allegorischen Stücke steht die Tragödie des jüngsten Gerichts (auß der schrift überall zusammengezogen). Für Aufgaben dieser Art mangelte es Hans Sachs aber doch an Tiefsinn und Phantasie. Es ist mehr eine Zusammensetzung verschiedener von einem gemeinsamen Grundgedanken zusammengehaltener Stücke, als eine einheitlich und organisch gegliederte Composition. Der Dichter hat dieses Drama in sieben Acte getheilt. Der erste besteht in nichts als in einer poetischen Rede über das jüngste Gericht, wie es der Herr seinen Jüngern verkündet hat. Der zweite Act stellt sich als ein Auszug des den „fünfferley Betrachtnussen" zu Grunde liegenden Vorgangs dar. Wie dort, wird auch hier ein Jüngling mitten im übermüthigen Lebensgenusse vom Tode bedroht, nur daß er hier nicht wie dort verschont wird, sondern von dessen Pfeile getroffen zusammenbricht. Noch aber hat er Zeit, seine Seele durch gläubige Reue zu retten. Der dritte Act hat die Form der Priamel, insofern verschiedene Personen darin verschiedenartige Betrachtungen über die Verderbniß der Welt anstellen, die durch den gemeinsamen Grundgedanken, daß dieser Zustand das jüngste Gericht herausfordere, zusammengehalten sind. Im vierten Act erscheint Christus umgeben von seinen Jüngern, Gericht zu halten. Die Todten steigen aus ihren Gräbern empor. Christus befiehlt, die Gerechten von den Ungerechten zu scheiden, worauf er den Auserwählten seinen Segen ertheilt. Adam, Eva, David, Zacheus, Maria Magdalena, der rechte Schächer, St. Paul lobpreisen den Herrn und bekennen sich unwürdig der ihnen verliehenen Gnade. Der fünfte Act leitet das Gericht über die reuelos im Unglauben verharrten Sünder ein. Moses tritt gegen sie mit den zehn göttlichen Geboten auf. Der sechste Act enthält die Vernehmung. Christus ruft erst die geistliche, dann die weltliche Macht zur Verantwortung auf. Beide verstummen, gegen

beide ergreift Satan als Ankläger das Wort. Dann folgt der Aufruf an das Volk der übrigen Sünder. Eine Seele antwortet für alle und erklärt sie sämmtlich unter Frohlocken des Teufels für schuldig. Im siebenten Acte wird das Urtheil gefällt. Wie im Every-man tritt die Barmherzigkeit für die Begnadigung, die Gerechtigkeit für Verurtheilung auf. Posaunen ertönen. Die Sünder brechen in Wehklagen aus. Christus spricht das Verdammungsurtheil.

Von den allegorisch didaktischen Stücken mögen zunächst diejenigen erwähnt werden, denen ältere Spiele zu Grunde liegen. Zu ihnen gehören mit Sicherheit Caron (1531), welcher nach Lucian's Todtengesprächen verfaßt, und Hekastus (1549) welcher, wie wir schon fanden, dem Macropedius nachgedichtet ist. Dagegen scheint Julianus der keyser im Badt (1556) kaum auf einem der früheren Dramen dieses Gegenstandes zu beruhen, da er in wesentlichen Punkten von ihnen abweicht. Sachs ist wohl nur der Erzählung der Gesta romanorum gefolgt. Die Exposition ist, wie meistens bei ihm, außerordentlich kurz. Wir werden gleich mitten in die Situation geführt. Der Kaiser hat, bevor er in's Bad geht, ein Zwiegespräch mit der Kaiserin. Auch die Auflehnung des Kaisers gegen den Lobgesang Gottes fehlt. Er nimmt das Bad nicht im Schloß, sondern im Walde beim Jagen. Ein Engel, der abgesandt ist, seinen Hochmuth zu dämpfen, bemächtigt sich hierbei seiner Gewänder, seiner Würden und seiner Gestalt, und stößt ihn darauf in die tiefste Niedrigkeit. Doch spielt er die Rolle des Kaisers in Julian's Geiste hier fort, während dieser selbst allenthalben die spöttischeste Abfertigung erfährt und verhöhnt, ja mißhandelt wird. Die Sache kommt an den Engelkaiser, der eben im Begriff ist, mit der Kaiserin seinem Vergnügen nachzugehen. Diese begehrt den frechen Gesellen zu sehen, welcher es wage, dem ächten Kaiser gegenüber, sich für letzteren auszugeben. Julian beruft sich auf den vertrauten Umgang, den er mit ihr gepflogen und auf nicht abzuweisende Zeugnisse dafür. Die Kaiserin, darüber empört, will ihn mit Schimpf und Schande vertrieben sehen. Nicht so der Engelkaiser, der nun (an Stelle des Einsiedlers) die Bekehrung Julian's selbst übernimmt. Er offenbart sich demselben, der reuig seine Hinfälligkeit und Gottes Allmacht erkennt und in seine früheren Rechte wieder eingesetzt wird. Darüber erschrecken die Kaiserin und der Hof, eingedenk der schlimmen Be-

handlung, die ihm durch sie widerfahren. Julian versichert sie aber seiner Verzeihung, da er in ihrem Verhalten ja nur ihre Treue erkannt:

Es ist alles verzigen schon,
Weil mir Gott hat verzigen eben
Warum solt ich euch nit vergeben.
Weil ir das habt unwissendt thon!

Erwähnung verdienen ferner „die ungleichen Kinder Evä", die ich bereits zu berühren gehabt. Grimm, der den Stoff in einem seiner Märchen behandelt hat, glaubt darin einen alten germanischen Mythus zu erkennen. Sachs selbst weist auf Melanchthon und ein „von den Gelehrten zugerichtetes Gedicht", als seine Quelle hin.*) Er bearbeitete den Gegenstand zunächst in einem Meisterliede (1546), sodann in dem Spiel: „Wie Gott der Herr Adam und Eva ihre Kinder segnet" (1553); noch in demselben Jahre aber auch in der vorliegenden Komödie und am lieblichsten 1558**) in einem Spruchgedichte. Endlich seien hier noch „Stulticia mit irem Hofgesind" (1552), so wie „der Waldtbruder vom heimlichen gericht Gottes (1554) hervorgehoben. Der Stoff dieses letzten Spiels war von Hans Sachs ebenfalls schon in anderer Form, als Spruchgedicht (1539), bearbeitet worden. Es stellt in parabolischer Weise die Unerforschlichkeit der Rathschlüsse Gottes dar. Zu einem Waldbruder, welcher auf Reisen ist, gesellt sich ein Bote des Herrn in Gestalt eines Wandrers. Mit Erstaunen bemerkt ersterer, wie sein Gefährte einem wohlwollenden Wirth beim Abschiede eine werthvolle goldne Schale entwendet, die er kurz darauf einem betrügerischen Gastgeber schenkt, dagegen einem dritten zum Lohn für seine Gastfreundlichkeit sogar sein geliebtes Söhnlein erwürgt. Entsetzt stellt ihn der Waldbruder darüber zur Rede. Der Engel aber belehrt ihn, wie er in allen diesen drei Fällen nur für das Beste eines Jeden gesorgt, dort ihn vor Unheil bewahrt, hier größeres wenigstens abgewendet habe.

Von einem durchaus andren Geiste bewegt ist das Spiel von der Stulticia (1552), ein Gegenstück zu Frau Veneris und ihr Hofgesindt und wie dieses den Uebergang von den allegorischen zu den

*) Tittmann auch noch auf des Joh. Agricola „Sprickworde".
**) Siehe Tittmann, Dichtungen v. H. Sachs III. Theil. Leipzig 1871.

Fastnachtsspielen des Dichters bildend. Stulticia, vom Reichthum und der Jugend gezeugt, an den Brüsten der Trunkenheit und der Unwissenheit genährt, tritt, die Selbstliebe, Schmeichelei, Vergessenheit, Wollust in ihrem Gefolge, auf, indem sie letztere vorstellt:

Nun schawt! durch diese vier jungfrawen
Thut sich mein reich teglich erbawen
Und erstrecket sich mein gewalt
Ueber reych, arm, jung und alt.
In hohen und nideren stendern
In allen provinzen und lendern
Stet gewaltigklich mein regiment.
Darum ich billich bin genent
Ein gewaltige konigin.
Das aber ich der menschen sin
Mit meiner süssigkeit erfrew,
Auch all ir sorg und angst zerstrew
Schrecken und forcht vertreyb on mittel,
Gib ich mir billich selbs den tittel,
Das ich die höchste göttin sey.

Sie ruft nun Leute zu ihrem Dienste auf, die ihr der Narr herbeiführen muß, und verehrt einem jeden ein Hofkleid. Zuerst kommt ein Kind, dann ein Fräulein, ein Bauer, ein Handwerksmann, ein Kaufmann, Geizhals, Trinker, Buhler, Spieler, sodann ein Landsknecht, Reiter und Waldbruder, ein Alchymist, Bauherr, Doctor, Fürst, Mönch, Höfling und schließlich ein Greis. Jeder wird, nachdem er seine Geschichte erzählt, weidlich seiner Thorheiten wegen verhöhnt, bis zuletzt noch die Fastnacht erscheint. Diese preist, da die Thorheit anfangs sich weigert, sie in ihre Dienste zu nehmen, ihre Wirksamkeit an, so daß letztere sich eines Bessern besinnt:

Weil du fastnacht mein Hof thust meren,
Will ich dich bringen auch zu ehren.
Kumb her und setz dich neben mich,
Machst gleich so große narr'n als ich.

Die Fasten aber, die sich auch noch herzugedrängt hat, wird vom Narren kräftiglich abgewiesen:

Du bleiche Fasten, heb' dich nauß!
Von dir wöll wir sein ungezwungen.
Dich würff' ich nauß mit faulen lungen,
Du dürre, magre, weich' hindan!
Neun Fastnacht wolt wir lieber han,

Den ein fasten, gelaub du mir!
Heb dich und hab als unglück dir!

Ehe ich mich jedoch den Fastnachtsspielen selber zuwende, sei erst noch ein Blick auf die größeren weltlichen Dramen des Dichters geworfen. Sie lassen sich ihrem Inhalte nach eintheilen in mythologische, geschichtliche, sagenhafte, novellistische, schwankartige, ihrem Charakter nach aber in Trauerspiele, Schauspiele und Lustspiele.

Hans Sachs hatte keinen historischen Sinn. Historische Auffassung, historische Charakteristik lagen ihm fern. Ihn interessirte an den Vorgängen, welche er darstellte, nur das allgemein Menschliche. Er konnte sich weder die Götter, noch die Heroen der Vorzeit, anders als die Menschen seiner eignen Zeit denken. Griechen, Römer, Nordländer, Franken, Italiener und Engländer gewannen unter seinen Händen im Wesentlichen immer dieselbe Gestalt. Es waren immer nur Menschen, wie sie den bürgerlichen Verhältnissen seiner Zeit entsprachen; sie redeten alle dieselbe treuherzige, kernige, karge, kurz angebundene, platte und ungelenke Sprache des Bürgerthums seiner Zeit. Schon hiernach läßt sich erwarten, daß seiner Darstellungsweise die Stoffe der nordischen Sage wenn auch gewiß nicht entsprachen, doch etwas näher lagen, als die Mythen der Griechen, daß seine Griechen- und Römerstücke heute am meisten befremden und am mindesten befriedigen, obschon er anfangs mit Vorliebe grade solche Stoffe gewählt. Dann trat ein Umschwung in seiner Geschmacksrichtung ein. Erst 1548 wendete er sich wieder der antiken Ueberlieferung zu. Zuerst sind es jetzt die Menächmen des Plautus, die ihn nun zur Nachahmung anregen. In rascher Folge entstehen: Die sechs Kämpfer (d. i. die Horatier und die Curatier) (1549); Die Göttin Circe, Jokaste (1549); Mutius Scävola (1553); Die Zerstörung von Troja; Klytemnestra (1554); Uliß (1555); Alkeste (1555); Papirius Cursor (1556); Ciri Geburt (1557); Daphne; Alexander magnus; Perseus und Andromeda (1558); Arsinoë (1559); Romulus und Remus (1560); Thaïs (nach Terenz 1564).

Der nordischen Sage wurde dagegen von ihm nur „Der Hornen Seifrit" entnommen, dem, nach Tittmann, das Siegfriedslied und der große Rosengarten im Heldenbuch zu Grunde liegen. Die tiefere Bedeutung der Sage blieb dem Dichter aber völlig verschlossen.

Die meisten der dieser Gruppe sonst noch angehörigen Dramen beruhen auf chronikalischen Werken und Dichtungen des späteren Mittelalters. In ihrer Darstellung ist er am glücklichsten. Die wehselige Leidenschaft der Liebe und ihre unheilvolle Gewalt reizte ihn vor Allem zur Darstellung an. Der Gegensatz der wilden Sinnen- und der reinen Herzensliebe wird uns in seinen Dramen in mannichfaltiger Weise vor Augen gestellt, mit besonderer Vorliebe finden wir die verkannte weibliche Treue, ihr Märtyrerthum und ihren Sieg verherrlicht, doch auch Freundschaft, Lehnstreue und Standhaftigkeit.

„Die geduldig und gehorsam markgrefin Griselda" (1546), deren Stoff, wie der Dichter am Schluß der Komödie sagt, dem Boccaccio entnommen ist, gehört zu den frühesten Dichtungen dieser Art. Der Markgraf Walter von „Salutz", durch seine Vasallen gedrängt, sich zu vermählen, erwählt dazu die schöne Griselda, die Tochter seines Schäfers Janiculus. Bemerkenswerth in ihrer leutseligen Naivetät ist besonders die Werbung des Grafen:

Wir sint oft ausgeritten ferr
Ans jeid, da uns der Weg antraf,
Da dein Tochter hütet schaf
Hat's unserm herzen wol gefallen
Ob den edlen Jungfrauen allen.
Janicule, nun sag bescheiden,
Wie gfiel wir dir zu einem eiden?

Janiculus.

Gnediger Herr, was ist von nöt,
Mit mir zu treiben das gespöt?

Markgraf.

Janicule, wir spotten nicht,
Derhalb der sach uns klar bericht.
Du bist ja unser undertan
Billich tust, was wir wöllen han?

Janiculus.

Ach Got, mein tochter aller ding
Ist euern gnaden vil zu ring,
Denn das ir sie nemt zu der e.

Markgraf.

Janicule, uns recht verste,
Dieweil sie uns darzu gefelt,
Hab wir zum gmahel auserwelt,
Ich hoff, du werfts uns nit abschlagen.

Der Herzog läßt nun Alles herrichten zur Hochzeit, ohne den Uebrigen noch seine Wahl zu verkünden. Erst als der Tag dazu kommt, erklärt er sich gegen Griselda und stellt sie nun seinem Hofstaate vor. Nachdem sie ihm eine Tochter geschenkt, reizt es ihn aber, ihren Gehorsam zu prüfen. Unter dem Vorgeben, den durch seine Heirath beleidigten Adel versöhnen zu müssen, läßt er das Kind von ihr fordern, um dasselbe angeblich tödten zu lassen. Mit schwerem Herzen unterwirft sich Griselda diesem, sowie später, nach der Geburt eines Sohnes, einem zweiten Gebot dieser Art. Der Diener berichtet darüber:

Sie sagt: Nim, das unschuldig blut,
Weil das mein Herr begeren tut,
Tu mit im, was er dir gebot;
Und wenn er mir geböt den tot,
Wolt ich mich in sein willen geben
Lieber denn on sein willen leben,
Sein will mich allzeit freuen mus.
Darmit gab sie dem kint ein kus,
Bat, ich sollts in des walts revier
Nit werfen für die wilden tier,
Zu fressen seine zarte glider,
Darnach kust sie das kindlein wider
Und tet es mit dem kreuz bezeichen,
Tet mirs gar gutwillig herreichen,
On alle seufzen, wein und klag.

Die Kinder werden indeß nicht getödtet, sondern von der Schwester des Markgrafen auferzogen. Da sie aber herangewachsen sind, tritt eine neue Prüfung an Griselda heran, da der Markgraf vorgiebt, seine Ehe mit ihr auflösen zu müssen, um eine neue, standesmäßige eingehen zu können. Griselda soll zurück in das Haus ihres Vaters. Mit der alten Ergebenheit unterwirft sie sich auch diesem Gebot, ja zeigt sich sogar bereit, diejenige neidlos beim Hochzeitsfest zu bedienen, die sie angeblich aus ihrer Stelle verdrängen soll. Doch regt sich diesmal nur die Natur in ihr, als sie die Braut an ihr Herz schließt, da es ja ihr eigenes Töchterlein ist.

Sie gfellt mir wol, ir lob ich krön,
Ist sie so tugenthaft, als schön,
Wie mir nit zweifelt, gar gedürft,
So wert ir sein der seligst fürst
Auf ganzer erd; jedoch ich bit,

Und warn euch treulich, das ir nit
Wolt stupfen mit den scharpfen sporn
Die junge fürstin auserkorn,
Met den ir tet die andern plagen.
Ich förcht, sie möcht es nit ertragen.

Dieser Zug ist vortrefflich. Der Graf entdeckt ihr jetzt Alles, legt ihr die Tochter und auch den blühenden Sohn an's Herz und erhebt sie wieder in den vorigen Stand.

Das, was uns heute in diesem Vorgange abstößt, konnte damals nicht so empfunden werden. Die Zeit war härter und die Dichtung symbolischer.

Im Grundgedanken mit Griselda verwandt sind: Die königin aus Frankreich mit dem falschen marschalk (1549), Die unschuldig keyserin von Rom (1551) und Die vertrieben keyserin mit den zweyen vertriebenen sönen (1555). In allen diesen Stücken wird die Heldin durch arglistige Tücke fälschlich wegen Untreue verklagt, von dem erzürnten Gatten vorschnell zum Tode verdammt, durch Nebenumstände aber gerettet. Die eheliche Treue und Unschuld siegt über alle Anfechtungen des Schicksals. Im ersten wird die Kaiserin scheinbar auf schuldiger That betroffen, was vom Marschall, der vergeblich um ihre Liebe gebuhlt und nun von ihr verrathen zu werden fürchtet, tückisch veranstaltet worden ist. Obschon ihre Kammerfrau und verschiedene Große für ihre Unschuld eintreten, wird die schwangere Königin zum Tode verdammt, den sie jedoch erst nach ihrer Niederkunft erleiden soll. Der mit ihrer Tödtung beauftragte Ritter versucht sie zu retten, wird aber vom Marschall überfallen und getödtet, wobei es der Königin jedoch zu entfliehen und Schutz bei einem Köhler zu finden gelingt. Die Schuld des Marschalls wird später enthüllt, die Königin gerechtfertigt, wieder aufgefunden und zu Ehren gebracht. — Dem zweiten der genannten drei Stücke liegt ein ähnlicher Gegenstand wie Massinger's Herzog von Mailand und wie Herodes und Mariamne zu Grunde. Der Kaiser zieht nach dem heiligen Lande und übergiebt seinem Bruder die Verwaltung des Reichs. Die Schönheit der Königin verlockt diesen, ihre eheliche Treue in Versuchung zu setzen. Sie läßt ihn zu ihrer Sicherheit hierauf gefangen nehmen. Nach des Kaisers Rückkehr weiß aber der Versucher das Mißtrauen seines Bruders gegen sein Weib zu erregen. Ohne es auch nur gesehen und

geprüft zu haben, verurtheilt es dieser zum Tod. Die Ausführung dieses Urtheils wird aber verhindert. Die Königin kommt in die Dienste des Markgrafen von Salerno, der sie zur Hüterin seines Kindes bestellt. Ihre Schönheit erregt die Begierde von des Markgrafen Bruder, der sie zu verderben beschließt, weil sie seinem Drängen tugendhaften Widerstand leistet. Er tödtet das ihr anvertraute Kind, damit sie für dessen Mörderin angesehen werde. Wieder zum Tode verurtheilt, wird sie auch diesmal gerettet. Ein Engel zeigt ihr in ihren Nöthen ein Kraut, welches die Kraft besitzt, die Krankheit des Aussatzes zu heilen. Sie hüllt sich in Männerkleider und wird bald durch ihre Wunderkuren berühmt, so daß ihre Widersacher, beide von der tödtlichen Krankheit befallen, ihre Hülfe in Anspruch zu nehmen kommen. Sie erklärt dessen nur fähig zu sein, wenn sie ein offenes Geständniß all ihrer Sünden ablegen. Dies geschieht von Jedem in Gegenwart des von ihm hintergangenen Bruders. In Beider Augen steht die Kaiserin nun gerechtfertigt da. Der Kaiser wird hierdurch auf's tiefste in seinem Gewissen getroffen. Auch hier zeigt sich wieder einer jener glücklichen Züge, denen man bei Hans Sachs öfter begegnet. Der Kaiser — heißt es bei ihm — verhüllt bei dieser Entdeckung sein Gesicht und bringt, indem er hinausgeht, nur die Worte hervor:

Schweig: Der Ding mag ich nit mehr hörn.

Erst als er nach einiger Zeit wieder zurückkommt, macht er seinem gepreßten Herzen Luft und bricht in Klagen darüber aus,

Die tugendhafftst und holdseligst,
Die freundlichst, liebest und gefelligst
Die glaubhaftigst in trew und ehe

unschuldig getödtet zu haben und nie wieder sehen zu sollen. Da wirft die Kaiserin die sie verstellenden Mannskleider fort, steht vor ihm als Frau und sagt:

Eur Majestet sol sein getrost!
Sie lebt, die euch von sorg erlöst.
Schawt! ich bin ewer keyserin
Die ir in todt hiest füren hin.

Das letzte Stück endlich behandelt denselben Stoff wie Tieck's Kaiser Octavian und das ähnlich betitelte Stück des Martinus Montanus, dem wir (ohne Jahreszahl) im Elsaß begegneten.

„Die falsch keyserin“ (1551) ist ein Gegenstück zu der „Königin von Frankreich“. Hier ist es die Kaiserin, welche während der Abwesenheit ihres Gatten einem Edlen, dem Grafen von Latron, ihre Liebe anträgt, und weil dieser sich ihr verweigert und sie von ihm verrathen zu werden fürchtet, ihn zu verderben sinnt und bei dem rückkehrenden Kaiser (Otto III.) verklagt, der ihn zum Tode verdammt. Der Graf wird hingerichtet, die Gräfin, seine Gemahlin, übernimmt es jedoch, ihn zu rächen. Sie erscheint vor dem Kaiser und fragt, was wohl ein Richter verschuldet habe, der Einen, der sich bisher als frommer, rechtlicher Mann durch sein ganzes Leben bewährt, ohne richterliches Verhör zum Tode verdammt habe? Der Kaiser antwortet:

Ein richter oder oberkeit,
Der also auß unwissenheit
Nach art der kayserlichen recht
Ganz unverhöret person schlecht,
Auch unerforscht aller umbstandt,
Der That anfang, mitel und endt,
Ohn alle antwort auff die klag,
Sonder allein auff blose sag
Ein unschuldig seines Lebens braubt,
Ohn gnad verfallen hat sein haubt.

Die Gräfin, welche die Anwesenden zu Zeugen aufruft, erwidert:

Keyser, ich sag dir unter augen,
Das du derselbig richter bist,
Der durch der keyserin arg list
Dem edlen grafen von Latron,
Mein ausserwelten frommen man
Habt lassen richten mit dem schwerdt,
Unverhört, das er doch begert,
Und ist gestorben unschuldiglich.
Darumb ruff ich an über dich
Deim urteil nach das strenge recht.

Die Gräfin tritt zum Erweis der Wahrheit ihrer Aussage das Gottesgericht an und trägt unversehrt ein glühendes Eisen in bloßen Händen aus dem Saale hinaus, worauf der Austrag dieses Handels auf den nächsten Tag festgesetzt wird. Die zur Verantwortung gezogene Kaiserin bekennt ihre Schuld und muß den Feuertod sterben, wogegen der Kaiser sein verfallenes Leben durch die Verleihung von

vier Burgen und Vesten an die Gräfin erkauft, die sich hiermit zufrieden erklärt.

Diese Tragödie tritt also mit voller Schärfe in einem fast demokratisch zu nennenden Geiste für Recht und Gesetz ohne Ansehen der Person ein. Der Heroismus der Gräfin findet ein Seitenstück in dem der für Freiheit glühenden Aretophila. Die Macht und Gewalt unbedenklicher Liebesleidenschaft schildert der Dichter dagegen in Lisabetha (1546), Tristrant mit der schönen Königin Isalden (1553), in Hagwartus mit Signe (1556) und in der Tragödie von den „vier unglückhafften liebhabenden personen" (1556) (nach Jörg Wickram's Gabriotto und Reinhart). Durch letztere geht sogar ein sentimentaler, elegischer Zug. Nirgend aber hat, wie ich glaube, der Dichter der Liebe einen so tiefen, beredten Ausdruck gegeben, als in dem Eingange zu seinem nach Johann von Würzburg gedichteten Wilhelm von Oesterreich mit seiner Agaley (1556), obschon dieser hier nur von einem Traumbild in solche Erregung versetzt wird. Das von Kleist im Käthchen von Heilbronn verwendete Motiv, durch welches sich zwei Menschen, noch ehe sie sich wirklich im Leben begegnet, mit magischer Gewalt zu einander hingezogen fühlen, findet sich also, wie in noch so mancher andern mittelalterlichen Dichtung, auch schon hier vor.

Ich hab heint gehabt ein gesicht

hören wir den jungen Herzog seinem Vater klagen —

Den aller wunsamlichsten traumb,
Den ich euch kan erzelen kaumb,
Da mir das schönest frawenbild
Erschien, so überzart und mild,
Holdselig adelicher geberdt,
Der gleich ich vor nie sach auf erdt.
Die hat mein hertz in lieb gefast,
Das ich hab weder rhu noch rast
Bis ich die zarten überkumb.

Und da ihn der Vater nun trösten will:

Mein hertz mir nit gestillet würdt
Wenn ich het alle weib auff erdt
Ohn die, welcher mein hertz begerdt,
Der gstalt ich hab im traumb gesehen.
Drumb ich in wahrheit thu verjehen
Das an der ligt allein mein heil.

Wo mir die selb nit wird zu theil,
Herr vatter, so wird ich mein leben
In senen und schmertzen auff geben.

Nicht in allen Stücken dieser Art ist der Ausgang aber so traurig, wie in dem vorgenannten, in denen die Liebe sich meist unbedenklich in weltvergessenen Genuß stürzt, so nicht in Violanta (1548), noch in Florio und Bianceffora (1551). Schon in Herzog Wilhelm von Oesterreich sucht sich die „brünstige" Liebe mit gewissenhafter Pflichterfüllung in Einklang zu bringen. Entschiedener aber noch ist es in Ritter Galmi (1552) der Fall. In der Tragödie von den vier unglückhaften Liebhabern handelt es sich aber neben der Liebesleidenschaft auch noch um die Macht der Freundschaft. Die Wunden Reinhart's brechen bei der Nachricht von seines Gabriotto Tode auf, der Tod der Freunde zieht aber dann den ihrer Geliebten, Philomena und Rosimunda, nach sich. Reiner noch ist die Freundschaft von Sachs in Thitus und Gisippus (1546), Clinia und Agatocles (1555) und in Olwier und Artus (1556) gefeiert worden, in letzterem zugleich aber noch (in dem Verhältnisse Olwiers zu dem Geiste des weißen Ritters) Pflichttreue und Dankbarkeit. Ritterlichkeit und Pflichttreue finden sich ferner in Hugo Schapler (Capet) (1556) verherrlicht, der nach der Sage sich vom Metzgersohne zum König von Frankreich aufgeschwungen haben soll. Wogegen der Dichter im König Dagobertus (1551) die Unabwendbarkeit der Fügungen Gottes im Wechsel des „walzenden" Glücks zu nachdrücklicher Darstellung brachte, während die Wankelmüthigkeit dieses letzteren und die Zweifelhaftigkeit dessen, was man dafür anspricht, vor Allem im Fortunatus mit dem wunschseckel (1553) seine Darstellung findet, sowie weibliche Ehrbarkeit und Treue in einem der bestcomponirten Stücke des Dichters: „Die schöne Marina" (1556) *) und zwar in so eigenthümlicher Weise, daß ich den Inhalt desselben

*) H. Sachs folgte einer Geschichte: Wie sich ein fraw halten soll im abwesen irs mans. Auch bei Albr. von Eybe im II. Thl. von „Ob einem manne sey zu nemen ein celich weyb oder nit" und in den Cent nouvelles nouvelles. Goethe benutzte die Fabel zu seiner Erzählung der „kluge Procurator". Es ist damit die Geschichte gemeint, die er in den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter den Geistlichen erzählen läßt (Goethe's Werke 1840. 19. 260.) (S. E. Goetze's Anmerk. im 18. Bd. von Hans Sachs in der Sammlung des lit. Vereins.)

in den wesentlichsten Zügen hier mittheilen will. Marina ist seit einem Jahre mit einem Manne verheirathet, der sie durch seine Liebe und seinen Reichthum zum glücklichsten Weibe macht.

Solch gutheit, die wil ich verdienen
An meim hertzallerliebsten gmahel.
An dem wil ich so fest wie stahel
Halten mein ehlich lieb und trew,
Hab ye sunst nichs, das mich erfrew.

Da rufen Geschäfte den Mann für lange Zeit von ihr fort. Schon in vorgerückterem Alter stehend, überblickt er rasch die Gefahren, die bei ihrer blühenden Jugend seiner häuslichen Ehre drohen; und der menschlichen Schwachheit nachsichtig Rechnung tragend, spricht er beim Abschied offen und herzlich davon.

Du weist, uns ist baiden gemein
Alle ding, beide ehr und gut,
Der gleich schandt, laster und unmut,
Was eins hat, das hat auch das ander.
Weil ich jetzt nun weit von dir wander,
Ziemt mir auch zu verbergen nicht
Ein Ding, das mich heimlich anficht,
Dir, Marina, zu öffnen das.

Marina weist, nicht ohne Empfindlichkeit, seine Bedenken zurück. Wogegen Aranus, ihr Gatte, betheuert, daß ihn nicht Mißtrauen so sprechen lasse, daher er auch nur sie selbst zum Hüter ihrer Ehre bestelle. Wenn aber doch die Natur über ihre Grundsätze obsiegen sollte, so wolle er es wenigstens von ihr als Beweis ihrer Liebe begehren, daß sie sich nicht an Leichtfertige wegwerfe, sondern einen stillen, verständigen und vorsichtigen jungen Mann zum Freunde erwähle, der ihres und seines Rufes zu schonen wisse. Marina verschwört sich, einem solchen Gedanken überhaupt niemals Raum geben zu wollen und so scheiden denn Beide. Marina lebt in der That so eingezogen, ehrbar und züchtig, daß ihre Magd sie darüber verlacht. Sie weist deren Versuchungen lange mit Strenge zurück. Endlich fängt aber doch die Zeit an, ihr lang zu werden, so daß sie des Abschiedsgesprächs mit Aranus wieder gedenkt, wozu auch vielleicht der Anblick eines jungen Mannes mit beitragen mochte, an dem sie von Ferne alles das wahrzunehmen glaubt, was ihr jener in einem schlimmsten Falle empfahl. Dagmanus besitzt wirklich die löblichsten

Eigenschaften. Er lebt nur seinen Studien und ist in seinem Betragen zurückhaltend, ehrbar und fein. So dauert es denn nicht lange, daß Marina Silva, die Magd, beauftragt, diesen Phönix von einem jungen Manne zu holen. Dagmanus ist von der Einladung der jungen, schönen, reichen Strohwittwe sehr überrascht.

Was wil mein die zart frawe jung?
Hat etwan ein Rechfertigung?
Vor gricht muß ich ir thun beystandt.
Wiewol sie mir nit ist verwandt.
Begert sie anderst was an mich
Als bulerey, so wil auch ich
Mich gehn ir wol und ehrlich halten.

Marina rückt aber offen mit ihrem Vorschlag heraus und wider Erwarten zeigt auch Dagmanus sich darüber höchlichst erfreut.

O mir ist kein fröhlichrer tag
Erschienen, weil ich lebt auf erdt.
Des Tags hab ich von hertzen gert.
Wie selig bin ich durch das stück!
Wie überhoch hebt mich das glück!
Du allerschönste Marina
Heut hast mich selig gemachet da.

Es ist aber doch ein „Aber" dabei. Dagmanus hat nämlich ein Gelübde gethan, welches ihm noch für zwei Monate die strengste Keuschheit und Enthaltsamkeit auferlegt. Doch würde die Zeit sich wohl auf die Hälfte abkürzen lassen, wenn Marina die Abtragung der Gewissensschuld mit ihm theilen und gleich ihm sich während eines Monats jedes andern Genusses, als dem von Wasser und Brot enthalten wollte. Mit Freuden erklärt Marina sich hierzu bereit. Der Vorsatz ist jedoch leichter als die Ausführung. Das schöne Weib, an ein reichliches Leben gewöhnt, hat furchtbar unter der sich auferlegten Entbehrung zu leiden. Ja sie kommt so in ihren Kräften herab, daß sie ihrem neuen Geliebten schon nach zwei Wochen bekennen muß:

Mein einigs lieb, es schwechet mich
Das fasten, ich hat nit gemeint eh,
Das fasten thet dem Leib so weh,
Eh ich michs unterwunden hab.
Ich nimm an allen krefften ab,
Mein füs wöln mich schier nit mehr tragen.

Silva stellt auch Betrachtungen über den Zustand ihrer Herrin an und da ihr Marina bekennt, daß das Feuer der Liebe in ihr zu verlöschen beginne, hält sie nicht mit dem Gedanken zurück, daß dies vielleicht grade die wahre Absicht des jungen Doctors sei,

Auf daß ir rein und keusch mügt bleiben
Mit andren frumb erbare weiben;
Soliches andt mich gantz und gar.

Auch von Marina's Augen fällt jetzt der Schleier herab. Sie erblickt den Abgrund, an dem sie gestanden und von dem sie der junge Mann so unvermerkt weggerissen hat. Als daher dieser wieder kommt, und mit verhaltenem Spott sie theilnehmend fragt:

Mein Marina, wie ghabst du dich?
Ich kumb zu tröften dich und mich
In warer lieb ohn alle schew —

fällt sie ihm reuig und dankbar in's Wort:

Dagmane, ich erken dein trew,
Erbare und züchtige lieb,
Die nit aus unornlichem trieb,
Wie ich mir fürgenommen hat. — —
Ich bitt, vergib mir mein thorheit,
Fort wil ich meines lebenszeit
Nimmer mer handlen wider ehr,
Sunder volgen deiner trewen lehr,
Deine trew vergessen nimmermer.

Wie von den allegorisch didaktischen zeigt sich auch von diesen rein weltlichen realistischen Dramen ein Uebergang zu den Fastnachtsspielen. Bemerkenswerth ist ein kleines Stück dafür, welches — obschon alle Personen — ein dramatisches Kunststück zugleich — darin sterben, sich doch in Haltung und Ton diesen letzteren nähert. Hans Sachs hat es, seines gleichnißartigen Charakters wegen, sogar unter die geistlichen Spiele gestellt und, wie diese zumeist, auch durch einen Engel ankündigen und schließen lassen. Es heißt: Der Tod im Stock (1555). Ein Waldbruder findet einen Stock, in dessen Höhlung er Gold entdeckt, widersteht jedoch der Versuchung, sich damit zu bereichern. Er läßt ihn vielmehr im Walde liegen, wo er ihn fand und gleich darauf wieder von drei Mordgesellen gefunden wird. Als diese auf den Waldbruder stoßen, warnt er sie vor dem Stock, in welchem, wie er sagt, der Tod laure. Jene, die sich

verhöhnt von ihm glauben, machen Ernst aus dem Wort und schlagen ihn damit todt. Neugier treibt sie nun aber an, den Stock auf seinen Inhalt zu prüfen. Der Anblick ruft Freude und unheimliche Gedanken in ihnen hervor. Während der Eine von ihnen zur Stadt geht, um Wein und Essen zu holen, überlegen die beiden Anderen, um wie viel vortheilhafter es für sie sein würde, wenn der Raub nur unter sie zu vertheilen wäre, und beschließen, ihren Genossen nach seiner Rückkunft zu tödten. Nachdem dies zur Ausführung gebracht, setzen sie sich nieder zum Trunk und verfallen hierdurch der Rache des Todten, der, um sich ihrer zu entledigen und sich des Schatzes allein zu bemächtigen, Gift in den Wein gemischt hatte.

Ihrem schwankartigen Charakter nach gehört hierher aber auch noch: Die jung witfrau Francisca (1560).

In den Fastnachtsspielen hat man immer des Dichters wahre Stärke zu finden geglaubt. Gödeke rechnet sie „den besten unter den guten; kleinen Spielen alter und neuer Zeit, in Erfindung, dramatischer Gestaltung, Verwicklung und Angemessenheit der Sprache" zu. Allerdings bewegt sich Hans Sachs hier, auf vertrautem Boden, um vieles freier, wozu die kleine Form wesentlich beitrug, die er vollkommen zu beherrschen fähig war, zumal er die Menschen und Situationen, die er hier vorführt, meist aus unmittelbarer Anschauung kannte. Auch hat er das Verdienst, diese Spiele von der ihnen bis dahin anhaftenden Unzüchtigkeit und Unflätbigkeit sehr gereinigt zu haben, so daß man auch aus ihnen, wie er das in seinem „Hundsschwantz" von den Schwänken gradezu fordert, meist „frölich, frewdreich und wol gemeit" zu Hause gehen konnte —

Auff das kein ernst auß schimpff erwachs,
Das schwenk schwenk bleiben, wünscht Hans Sachs.

Daß es darum auch bei ihm nicht an Derbheiten fehlt, beweist allein schon Das Weib im Brunnen (1543). Kein minderes Verdienst aber ist, daß er den Kreis, in denen sich diese Spiele bewegen, erweiterte und ein mannichfalliges Leben in sie einführte, so daß fast alle Stände der Zeit mit ihren Anschauungen, Sitten, Verirrungen und Thorheiten darin vertreten erscheinen,*)

*) Gleich in dem ersten als Fastnachtsspiel bezeichneten Stück Das Hofgesint Veneris (1517), das auch noch einen Ehrenholdt hat, treten außer der

wenn auch das Leben des Bürgers und Bauers in der Mitte seiner Darstellung bleibt und den breitesten Raum darin einnimmt.

Ich hebe aus der Masse dieser Spiele nur die Rockenstube (1536), das Wiltbad (1550), der Bös Rauch (1551), der Bauer im Fegfeuer (1552) der tot man (1553), Eulenspiegel mit dem Blinden (1558); besonders aber Das heiß Eisen (1551), der Krämerskorb (1554) und das Narrenschneiden (1557) hervor. Das heiß Eisen ist durch R. Genée neuerdings wieder mit Glück auf die Bühne gebracht worden. Er sagt darüber mit Recht, daß es hinsichtlich der drastischen Idee und des kecken schnellen Aufbaus zu den weitaus vollendetsten aller Fastnachtsspiele gehöre. „Es ist erstaunlich, wie der Dichter hier in fünf Minuten die Situation auf die Höhe eines dramatischen und belustigenden Conflicts zu bringen verstand".*) Der Krämerskorb hat vielleicht Benedix die Anregung zu einem seiner besten Lustspiele: „Gott sei Dank, der Tisch ist gedeckt", gegeben. Wäre das nicht, so würde hier ein Beispiel vorliegen, daß dieselbe Idee in zwei einander so fern liegenden Dichtern eine Ausführung von einer in einzelnen Punkten überraschenden Aehnlichkeit erlangen kann. Der Vorgang bei Sachs ist nämlich dieser: Zwei Eheleute gerathen auf der Gasse mit einander in Streit, wer von ihnen den Korb tragen solle. Ein Diener, der sie belauschte, erzählt seiner eben daher kommenden Herrschaft den Vorgang. Der Mann schlägt sich auf die Seite des Gatten, die Frau auf die des Weibes. Beide gerathen nun selbst darüber in Streit und gehen in großer Erregung davon. Jetzt kommt die Magd und hört ebenfalls von dem Handel, worauf sich das Spiel zwischen ihr und dem Knecht wiederholt. — Das Narrenschneiden endlich stellt sich als eine Zeitsatire im großen Style dar.

Das letzte gehört zu den besten Spielen der Gattung. Zu einem

---

allegorischen Figur der Venus (hier im Charakter der Holda genommen), dem getreuen Eckart und Tannhäuser: ein Ritter, Doctor, Bürger, Bauer, Landsknecht, Spieler, Trinker, eine Jungfrau und ein Fräulein auf. Im Fastnachtsspiel von den sechs Klagenden erscheinen ein Wirth, ein Pfaff, ein Landsknecht, ein Bauer, ein Handwerksmann und ein Bettler; im Spiel von den fünf Wanderern: ein Karrenmann, ein Krämer, ein Mönch, ein Reiter und ein Zigeuner. Im Wiltbad, der Edelmann, Junker, Abt, Wursthans und Knechte rc.

*) Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels, S. 105. Berlin 1882.

Arzt, der es mit seinem Knechte eröffnet, kommt ein aufgeschwollener dickbäuchiger Kranker, die Hülfe desselben in Anspruch zu nehmen, da bisher nichts gegen sein Leiden hat anschlagen wollen. Der Arzt stellt seine Diagnose und erkennt auch das Uebel sofort, das in der Narrenkrankheit besteht, von denen der Aermste ganz voll stecke. Eine Operation sei nicht zu umgehen — die Narren müssen herausgeschnitten werden. Nach längerem Zaudern entschließt sich der Kranke dazu. „Der Arzt greifft mit der zangen in bauch und zeucht den ersten Narren hervor," einen großmächtigen Burschen mit geschwollenem Kopf. Es ist der Narr der Hoffart.

Wie hat er dich so groß auffplasen
Hochmüthig gemacht übermassen,
Stoltz, üppich, aygensinnig und prechtig,
Rümisch, gewdisch, samb seist du mechtig!

Der Kranke spürt aber nur geringe Erleichterung davon. Er ist muthiger geworden und fordert nun selbst zu weiterer Operation auf. Ein viereckiger Bursch wird herausgezogen, „der Narr der Geitzigkeit", dem dann der dürre, magere, bleiche, gelbe neydige narr und, ein wahres Ungeheuer, „der narr der unkeusche", folgt. Der Kranke fühlt sich aber noch immer beschwert — und wirklich wird auch mit großer Anstrengung ein Kerl noch herausgebracht, der sich ganz fest in ihm, eingefressen hatte, „der Narr der füllerey". Der Kranke glaubt nun erlöst zu sein; der Arzt aber wittert noch weitere Narren in ihm und da der Knecht den Patienten noch genug bei Kräften erachtet, nimmt die Procedur ihren Fortgang und rasch zappeln nach einander die Narren des Zorns und der Faulheit zwischen den Klappen der Zange. Das schwerste aber bleibt noch zu thun: Das Narrennest sitzt noch fest. Der Kranke bittet in seiner Angst ihn damit zu verschonen. Der Arzt aber läßt sich nicht irren.

Mein freund, du verstehst warlich nit.
Schnitt man das nest dir nit herauß,
So prütest du jung narren aus.
So würd dein Sach denn wieder böß.

— — — —

Halt fest, halt fest, lieber! halt fest!
Es ist so groß und ungelachsen
Und ist im leib dir angewachsen.
Schaw! jetzund kumbt der groß unfurm,
Schaw wie ein wilder wüster wurm.

Schaw, wie thut es vol narren wimeln,
Oben und unden als von krimmeln!
Die hetst du alle noch geborn.

Der kranck.
Was weren das für narren worn?

Der Knecht.
Allerley gattung, als falsch juristen,
Schwartzkünstner und die alchamisten.
Finantzer, alifantzer und trügner,
Schmaichler, spotfeler und lügner,
Wundrer, egelmayr unnd lewnisch,
Grob, ölprer, unzüchtig und hewnisch,
Undanckpar, stocknarrn und gech,
Fürwitzig, leichtfertig und frech,
Gernet und gremisch, die alzeit forgen,
Böß zaler, die doch geren porgen,
Eyfrer, so hüten irer frawen,
Die on not rechten und on nutz pawen
Spiler, bögschützen und waidleut,
Die viel verthun nach kleyner pewt,
Summa summarum, wie sie nant
Doctor Sebastianus Brandt,
Inn seinem narren-schiff zu faren.

Dies wird genügen, einen einigermaßen anschaulichen Begriff von der Eigenart und Vielseitigkeit des Dichters zu geben, der trotz all seiner bürgerlichen Beschränktheit und der niedrigen Stufe künstlerischer Entwicklung, auf der er noch stand, doch die weitaus größte Erscheinung auf dem Gebiete des deutschen Dramas für länger als ein und ein halbes Jahrhundert geblieben ist. Doch auch mit den gleichzeitigen Erscheinungen anderer Nationen auf demselben Gebiete hält er, wenn wir Italien ausnehmen, wohl den Vergleich aus. In Spanien blühte zu seiner Zeit Lope de Rueda und Juan de la Cueva. In Frankreich machte das akademische Drama seine ersten der Bühne noch fernbleibenden Schritte. In England begegnen wir Dichtern wie John Heywood, Bale, Sackville Whetstone und Still. Während aber in den letztgenannten drei Ländern sich nun rasch, wie in Spanien und England, oder doch allmählich und um so länger ausdauernd, wie in Frankreich, eine zum Theil staunenswerthe Blüthe der dramatischen Kunst entwickelt, sollte in Deutschland das nationale Drama, zu welchem Hans Sachs vorzugsweise den Grund gelegt hat, zu keiner

nennenswerthen Fortbildung gelangen, sondern bald nach seinem Tode unter theils schädlichen, theils auch feindlichen Einflüssen ganz wieder absterben.

Am 18. (27.) März 1560 war dem Dichter seine erste Frau durch den Tod entrissen worden. Am 2. Sept. 1561 vermählte er sich auf's Neue mit der erst 17jährigen Barbara Harscher. Die Gluth, mit welcher er sie besang, sowie das Glück dieser zweiten Ehe, würden allein beweisen, wie unendlich frisch Hans Sachs sich in diesem vorgerückten Alter noch fühlte. Die Nachricht, daß er in seinen letzten Jahren kindisch geworden sei, ist keineswegs sicher gestellt. Er starb in der Nacht vom 19. zum 20. Januar 1576 und wurde am 25. d. Mts. begraben.

Nur ein einziger Dichter ist uns bekannt, der neben ihm in ähnlicher Weise zu dichten versucht hat und als ein unmittelbarer Nachahmer oder Schüler desselben bezeichnet werden darf. Es ist der Spitalschreiber Peter Probst aus Nürnberg, von dem sich ein handschriftliches Buch v. J. 1553 (jetzt in der Königl. Bibliothek zu Dresden) erhalten hat, welches unter andrem sieben Spiele enthält, die schon deshalb Erwähnung verdienen, weil in einem derselben, dem Fastnachtsspiel „Vom kranken Bauern und Doctor“, so viel wir wissen, zum ersten Male der Name Hans Wurst — hier freilich Hainns Wurst geschrieben — vorkommt. Es war aber wahrscheinlich jener Name gemeint, der ja schon von Brandt in seinem Narrenschiff angewendet worden und auch durch Luther's Schrift Wider Hanswurst, allgemein bekannt sein mußte. Luther charakterisirt ihn als Bezeichnung für grobe (derbe) Tölpel, so klug sein wollen, doch ungeschickt zur Sache reden und thun. Angewendet ward er von ihm, wie er selbst sagt, schon früher, „sonderlich und allermeist in der Predigt“, 1573 kommt er nach Devrient in einem biblischen Stück des Georg Roll (Königsberg) „vom Fahl Ada vnd Eve“ vor.

Ihnen reiht sich wahrscheinlich zunächst Georg Mauritius d. Aelt. an, geb. 1539 zu Nürnberg und, nachdem er in Steier und Wittenberg als Rector und seit 1600 als Schullehrer in Nürnberg gewirkt, hier 1610 gestorben. Obschon seine Stücke erst 1606 und 1607 im Druck erschienen, sind sie wahrscheinlich fast alle früher entstanden. Man kennt von ihm die Comödia von den sieben Weisen (1606); die Comödia von allerley Ständen (1606); „Fall und

fröliche Wiederbringung des menschlichen Geschlechts, aus dem heil. Bernhardo" (1606); die Comedia von Graff Walther von Salütz vnd Grisolden (1606); David und Goliath (1606); Nabal (1607); Josephat (1607); Haman (1607). Seine Stücke sind überwiegend in pädagogischem Sinne geschrieben.

Obschon es auffällig ist, daß man von Hans Sachs bis zu Ayrer so gut wie keinem dramatischen Dichter in Nürnberg weiter begegnet, so ist es doch jedenfalls viel zu weitgehend, hieraus auf einen Verfall der dramatischen Kunstübung dieser Stadt unmittelbar nach dem Tode des ersten zu schließen. Schon dieser Dichter hinterließ ja ein so reiches Repertoir von zum großen Theil noch unaufgeführten Stücken, daß die damalige Bühne der Stadt hierdurch allein für lange Zeit versorgt gewesen sein würde. Doch bleibt zu berücksichtigen, daß die bürgerlichen Dichter, welche nicht nur direct für die Darstellung, sondern auch für den Hausbedarf und zu eigner Freude dichteten — sprach doch Hans Sachs noch 1561 von seinen dramatischen Dichtungen als einem „besondern lieben heimlichen Schatz", von dem viele „nie an Tag kommen, noch gespielt" worden seien — an die Veröffentlichung ihrer Dramen durch den Druck zumeist gar nicht dachten. Auch Hans Sachs ging erst um 1558 an die Veröffentlichung der seinigen und selbst dann nur zögernd. Ayrer hat aber, wie wir wissen, nicht ein einziges seiner vielen Dramen selber veröffentlicht, und von den vierzig Dramen, welche außer den nach seinem Tode veröffentlichten noch damals vorhanden waren, haben sich bis jetzt nur drei in einer Abschrift auffinden lassen.

Von Jacob Ayrer's Leben sind uns nur wenige Nachrichten aufbewahrt worden. Selbst diese sind zum Theil nicht ganz zweifellos. Wir kennen von ihm weder Geburtsort, noch Geburtsjahr.*) Nach Nopitsch**) soll er als Knabe in ärmlichen Umständen in Nürnberg eingewandert sein, der dort ansässigen Familie dieses Namens

*) Karl Schmidt, Jacob Ayrer. Marb. 1881, sucht es wahrscheinlich zu machen, daß er in Nürnberg geboren sei.

**) Zusätze zu Will's Nürnberger Gelehrtenlexikon I 41. Siehe außerdem auch dieses noch selbst, so wie die Vorreden zu Ayrer's Dramen von Adalbert Keller (Stuttgart 1865) und dessen Anmerkungen dazu; ferner Koberstein, Gesch. d. d. Nation, L. B. Gödeke, Grundriß, und besonders Tittmann, Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert 2. Thl.

aber keineswegs angehört, sondern Eier geheißen, und erst nachdem er sich selbständig gemacht und eine Eisenhandlung begründet hatte, den Namen und das Wappen jener Familie sich beigelegt haben, welches letztere um so weniger wahrscheinlich ist, als diese wohl Einspruch dagegen erhoben haben würde, zumal er in seinen Geschäften bald heruntergekommen zu sein scheint und sich aus diesem Grunde nach Bamberg gewendet haben soll. Hier habe er sich der Rechtspraxis zugewendet und es durch Selbstunterricht bis zum Hof- und Stadtgerichtsprocurator gebracht, sich verheirathet und trotz reichlichen Kindersegens sein gutes Auskommen gehabt. Thatsache ist, daß er diese Stellung in Bamberg bekleidet, da seine Unterschrift in der 1570 von ihm erschienenen Reimchronik der Stadt und des Stiftes Bamberg solches bezeugt; sowie daß er ferner im Jahre 1593 wieder zurück nach Nürnberg übersiedelte, wozu die Verfolgungen Anlaß gegeben haben mögen, denen die Reformirten unter dem Bischof Neithart von Thüngen in Bamberg ausgesetzt waren, worauf er selbst in der 1599 beschlossenen Fortsetzung jener Bamberger Chronik anspielt. In Nürnberg, wo er 1594 das Bürgerrecht erwarb, scheint er bis zu seinem 1605 erfolgten Tode sich als Gerichtsprocurator und kaiserl. Notar in einer ähnlichen Stelle wie in Bamberg befunden zu haben. Erst nach seinem Tode verschritten seine Erben zur Herausgabe der vielen von ihm hinterlassenen Dramen unter dem Titel Opus theatricum, von welchem jedoch nur der erste Theil im Jahre 1618 erschien, aber, wie es scheint, schon 1610 erscheinen sollte, oder doch zu dieser Zeit hierzu fertiggestellt war. Er enthält, wie der Text weiterhin sagt: „Dreißig aussbündtige schöne Comedien und tragedien vonn allerhand denckwürdigen alten römischen Historien und andern politischen geschichten und Gedichten sampt noch andren sechs und dreißig schönen lustigen und kurtzweiligen Fastnacht- oder Possenspielen auß mancherley alten Poeten und Scribenten zu seiner Weil und Lust mit sonderem Fleiß zusammencolligirt und in teutsche Reimen spilweiß verfaßt, das man Alles persönlich agirn kann, sampt einem dazu gehörigen Register.“ Zu diesem ersten Theile verspricht aber das Vorwort noch einen andern mit noch weiteren „viertzig schönen lustigen Comedien und Tragedien“ mit dem von jenem ersten abweichenden Zusatz „Geistlich und Weltlich“, daher ich die Behauptung, daß Ayrer nur weltliche Dramen geschrieben habe und seine Dramen

überhaupt so gut wie alles religiösen und frommen Sinnes und Geistes ermangelten, zur Zeit für nicht gerechtfertigt halte, da dieser zweite Theil nicht erschienen oder doch nicht auf uns gekommen ist, sondern von den darin in Aussicht gestellten vierzig Dramen uns bis jetzt nur drei bekannt worden sind. Eine im Besitze der Königl. Bibliothek zu Dresden befindliche und vom Dresdner Conrector Helbig an's Licht gezogene, zehn Tragödien und Komödien, sowie zwölf Fastnachtsspiele Ayrer's umfassende Handschrift enthält nämlich darunter auch drei, welche mit keinem der Stücke des ersten Theiles identisch sind. Eins, „die Tragödie vom reichen Man und armen Lazaro", ist sogar biblischen Inhalts. Doch enthalten auch die uns sonst bekannten Dramen des Dichters Vieles, was die oben bestrittene Behauptung noch auf's Entschiedenste widerlegt.

Zweierlei muß an den Dramen Ayrer's sofort auffallen. Während sie sich einerseits in Form und Ton und besonders in der Behandlung der Sprache und des Metrums noch ganz an Hans Sachs anschließen, weichen sie andrerseits in Auffassung und Behandlung der Stoffe, in Composition und Charakteristik, sowie in Bezug auf scenische Absicht und Wirkung in bedeutender Weise von diesem ab; was sich wenigstens zum Theil auf fremden und zwar vorzugsweise auf englischen Einfluß zurückführen läßt.

Tieck war der erste, der auf letzteres hinwies. Da aber die Nachrichten über die in Deutschland zu Ayrer's Zeit erschienenen englischen Komödianten noch sehr dürftige waren und sich nur bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts zurück verfolgen ließen, auch das Todesjahr Ayrer's damals noch nicht festgestellt war, so wurde Tieck zu der Annahme verführt, daß nur der geringste Theil der Ayrer'schen Stücke vor 1610 geschrieben worden sein möchte. Diese Annahme ist durch das nun ermittelte Todesjahr Ayrer's, sowie durch die näher in Betracht gezogene Dresdner, aus Gottsched's Sammlung stammende Handschrift jetzt widerlegt, da diese bei sämmtlichen in ihr enthaltenen Stücken die Angabe ihrer Entstehungszeit aufweist, die innerhalb der Jahre 1595—1598 liegt. Gewiß hatte Ayrer aber schon vor dieser Zeit einen Theil seiner Stücke geschrieben, weil er sonst neben seinen ohne Zweifel zahlreichen Berufsgeschäften jedes Jahr durchschnittlich zehn Stücke verfaßt haben müßte. Allerdings schrieb er sehr schnell. Zwei seiner kleinen Singetspiele sind in je einem Tage entstanden. Der erste Theil der „Tragedj von der schönen Melusine" wurde von

ihm in elf Tagen beendet und von den zweiundzwanzig Stücken der Dresdner Handschrift gehören sieben große und sieben kleine allein dem Jahre 1598 an. Allein während ein größerer Theil seiner Stücke durch die Behandlung mit großer Bestimmtheit auf englischen Einfluß hinweist, läßt sich dies von andren keineswegs mit irgend welcher Sicherheit behaupten. Der englische Jahn tritt in den uns von ihm bekannten dreiunddreißig größeren Dramen nur in sechzehn auf. In einigen hat er nur die Rolle des früheren Postboten, in andern die Stellung eines Hof- oder Hausnarren und Tischrathes, oder doch eine solche, die kaum über die des Narren bei Hans Sachs hinausgeht, der ihm in seinen ernsten Stücken nur selten, und dann in beschränktester Weise, Raum gönnt. Im zweiten Theil von „Valentino und Urso" eröffnet „Jann, der engellendisch Narr", zwar statt des früheren Ehrenholdts das Spiel, hat aber sonst nichts darin zu thun. Im ersten Theil erscheint noch der alte Lörlein als Hofnarr, daneben „Francus, der Pott". Der dritte Theil enthält gar keinen Narren und erst der vierte führt „Jahn Clant" als „Bott aus Griechenland" ein, wobei dieser jedoch, wenn auch nur mäßig, bereits als Clown agirt. Verschiedene Stücke, wie der Julius Redivivus, die Erbauung der Stadt Bamberg, die drei Stücke der Hugdietrichsage, Theseus, die schöne Melusine, der erste Theil von der Erbauung Roms, der Knabenspiegel und Nicolai, der verlorne Sohn entbehren völlig des Narren. Obschon unter den Stücken der Dresdner Handschrift auch solche sind, in denen „der engellendische Narr" vorkommt und einige der darin enthaltenen „Singetspiele", wie das von den drei bösen Weibern vom Jahre 1598 auf den engellendischen Rolandt und auf die Kenntniß englischer Stücke hinweisen, so ist doch bemerkenswerth, daß von den zehn größeren Stücken der Sammlung sechs zu denen gehören, in denen kein Narr vorkommt, keines aber zu denen, in welchen dem englischen Narren eine ausgeführtere, selbständigere Behandlung zu Theil worden ist. In der Tragödie: „Der reiche Mann" heißt der Narr Djonla und nimmt die untergeordnete Stellung eines Hausnarren ein. Im ersten Theil des Hug Dietrich greift noch der Ehrenholdt als Bote in's Spiel ein, im dritten Theil dieses Stücks hat der Bote sogar noch den Namen der römischen Bühne: Nuncius. Lörlein tritt in Julius Redivivus als Pfannenflechter auf. Hier und da übernehmen die Teufel die Rolle des Spaßmachers, was auf das mittelalterliche

Drama zurückweist. Im Theseus tritt Lucifer als dienender Geist der Medea auf. Den ausgeführteren Clowncharakter zeigt, was die größeren Stücke betrifft, Jann oder Jahn, nur im türckischen Kayser Machomet, im Soldan von Babilonia, im Griechischen Kayser in Konstantinopel und Belimperia, im König Eduard III., im König von Cypern, in der Phänicia und in der Schönen Sidea, von den Fastnachtsspielen in dem überwundenen Trummelschleger und in den Spielen vom engelländischen Jann Posset. Außerdem kommt er überhaupt nur noch in vier derartigen Stücken vor.

Es läßt sich demnach in den Ayrer'schen Dramen eine doppelte Entwicklung verfolgen, welche dieselben in zwei Gruppen theilt, in solche, in denen der Dichter das Drama des Hans Sachs ohne fremden Einfluß weiter auszubilden sucht, und in solche, in denen sich Einfluß der englischen Schauspieler in steigendem Grade dabei geltend macht. Es ist wohl kaum zu bezweifeln, daß jene Gruppe weiter zurückreicht, gewiß aber liefen beide noch fort und fort neben einander her.

Daß Hans Sachs Ayrer's hauptsächlichstes Vorbild war, bedarf keiner weiteren Ausführung. Wie er von ihm zu der Zeit noch dachte, da das englische Schauspielwesen schon auf ihn Einfluß gewonnen hatte, geht aus seinem „Comedischer Proceß, Action und Anklag wider die Königin Podagra" hervor, worin er Hans Sachs neben Petrarca auftreten läßt, angeblich, weil er über die Entstehung des Zipperleins am besten Auskunft zu geben im Stande sei, zugleich aber auch, weil er ihn als den Repräsentanten der deutschen Dichtkunst dem der italienischen gegenüberstellen zu sollen glaubte. Es heißt hier von ihm:

Ich hab gehört von Hans Sachsen
Zu Nürnberg, dem Teutschen Poeten,
Sehr viel guts vnd ruhmwürdigs reden.
Der hab vor acht vnd fünfzig Jahrn
Von der Götter rahtschlag erfahrn
Woher der Zipperlein sey kommen,
Im ersten Buch hab ichs vernommen
Vierhundert fünf vnd fünfzig Blatt.

Ayrer war demnach in Hans Sachs gut belesen. Auch scheint er einige Spiele desselben benützt zu haben. Die „Comedia von Nicolay, dem verlornen Sohn, den sein leyblicher Vater

richten lassen wöllt" wird von ihm selbst als eine Erweiterung der gleichnamigen Komödie des Hans Sachs „nach der Beschreybung Berowalti" bezeichnet, die er „für seine Kinder noch besser an Tag gebracht" habe. Daß Ayrer auch zu seiner Melusine durch Sachs angeregt worden sei, scheint mir nicht recht erweislich. Eher ist dies für die mittleren Acte von Ayrer's „Kaiser Otto III. vnd seiner Gemahlin Sterben vnd End" anzunehmen, obschon er hier Manlius als Quelle angiebt. Wenigstens findet sich bei Hans Sachs derselbe Gegenstand, der mit Anfang und Ende der Ayrer'schen Tragödie in keinem innern Zusammenhang steht, in der „Falsch kaiserin mit dem unschuldigen Grafen" behandelt.

Auf andere deutsche Dramen weist Ayrer's Julius Redivivus, den er auch selbst als Bearbeitung des Frischlin'schen Stücks bezeichnet, so wie sein Fastnachtsspiel „Von einer versoffenen Bäuerin", eine Nachbildung der Aluta des Macropedius, hin.

Trotz aller Anlehnung an Form und Art des Hans Sachs sind Ayrer's Dramen doch meist von einem wesentlich andren Charakter. Er hatte nicht die Vielseitigkeit seines Vorbildes, die sich rastlos in den verschiedensten Dichtungsarten bethätigte, seine Dichtung erscheint fast ganz auf das Drama beschränkt, nur daß er in dieses das Lied einführte und die Formen desselben durch das liedartige Singetspiel erweiterte. Wenn es wahr, daß seine dramatische Thätigkeit erst nach seiner Rückkehr nach Nürnberg (1593) begann, so würde dies allein schon beweisen, daß ihm die Dichtung nicht so innerstes Lebensbedürfniß war, wie Hans Sachs. Wir vermissen in seinen Dichtungen die sinnreiche Naivetät, den stark ausgebildeten frommen, auf die Belebung der bürgerlichen Moral und Ehrbarkeit gerichteten Sinn dieses letzteren, womit nicht gesagt werden soll, daß er ihn völlig entbehrte. Doch war er bei ihm mehr Sache des Verstands und Charakters, als des Naturels und Gemüths. Dagegen erscheint Ayrer etwas freier von der kargen Gebundenheit jenes Dichters. Wenn Hans Sachs seine Darstellung auf das Wesentliche seines Stoffs zu concentriren strebt, und bei dem Mangel an dramatischer Einsicht, dramatischem Kunstgefühl und dramatischer Phantasie sich oft kaum auf das Nothdürftigste einschränkte, ja selbst noch darin bedenkliche Lücken zeigt, durch diese rasch vorwärtsbringende Kürze aber den Schein einer dramatischen Bewegung hervorbringt — so geräth Ayrer in seinem

Streben nach reicherer, vollständiger und ausgeführterer Darstellung nur zu oft in den Fehler, dem Unwesentlichen, Nebensächlichen, Ueberflüssigen einen zu großen Raum und eine zu große Bedeutung zu gestatten; in der Vorgeschichte allzusehr auszuholen und den Gegenstand weit über das Ziel seines eigentlichen Interesses hinaus zu verfolgen, wodurch er dann öfter breit, überladen, geschmacklos wird. Er liebte es, Stoffe zu wählen, die reich an epischen Begebenheiten sind, und selbst diese noch mit eignen Zusätzen und Beiwerk zu versehen. Seine Stücke sind daher fast durchgehend länger, als die des Hans Sachs. Er beschränkt sich nur selten, wie dieser, auf die Darstellung der einzelnen Episode eines geschichtlichen Verlaufs, er bringt vielmehr diesen in seiner ganzen Breite zur Darstellung. Daher er zu seinem Hug Dietrich den Raum von drei Stücken und 260 Seiten braucht, während Hans Sachs, selbst wo er, wie in „Cyri Geburt, Leben und Tod", einen ganzen Lebenslauf darstellt, diesen in einem einzigen Stücke auf 42 Seiten wohl oder übel zusammendrängt. Die Melusine des Sachs umfaßt 37, die des Ayrer 163 Seiten. Letzterer liebte überhaupt cyklische Dramen. Seine Königsgeschichte Roms umfaßt fünf, die Geschichte von Valentin und Urso vier Stücke. Den Gedanken der Einheit von Ort und Zeit hatte zwar das deutsche Drama überhaupt noch nicht in Betracht gezogen. Ayrer besaß aber nicht das geringste Gefühl dafür und trieb besonders mit dem Ortswechsel ein ungezügeltes Spiel.

Für Hans Sachs war Sinn und Bedeutung der Darstellung immer die Hauptsache. Ayrer suchte dagegen auch noch für letztere selbst das Interesse in Anspruch zu nehmen, freilich in meist ganz äußerlicher Weise. Die Begebenheiten konnten ihm daher nicht drastisch, nicht wechselvoll genug sein. Dies führte unter Andrem auch zur Verstärkung des ernsten und komischen Gegensatzes. Das Burleske wurde von ihm nicht selten in unmittelbarste Verbindung mit dem Grausamen und Bluttriefenden gebracht. Der Spaßmacher Jann tritt gelegentlich bei ihm auch als Henker auf und läßt seine Opfer komisch verzappeln. Doch hat Ayrer Stücke geschrieben, die das Komische auch ganz von sich ausschlossen. Zudem hatte es dem deutschen Drama schon immer nicht an Brutalität und Grausamkeit, noch an burlesken, grotesken und derben, zotigen Beimischungen gefehlt. Es ist aber gewiß, daß der Geschmack jetzt eine entschiednere Richtung

hierauf erhielt. Daß dies hauptsächlich unter dem Einflusse der englischen Komödianten geschah, ist weniger sicher, als daß sie die erste Anregung zu einer lebendigeren schauspielerischen Action gaben und hierdurch das deutsche Drama aus der kargen Gebundenheit befreiten, in die es, hier durch spießbürgerliche Unbeholfenheit, dort durch einen gelehrten Pedantismus gerathen war, der das ganze Gewicht auf die wahrscheinlich ganz undramatische Recitation legte. Ayrer hat, soweit es sich beurtheilen läßt, das Verdienst, einer der Ersten gewesen zu sein, welche die fremden Anregungen in, wenn auch nur unbehülflicher, roher und ganz äußerlicher Weise, für das deutsche Drama nutzbar zu machen suchten. Es ist nicht seine Schuld, daß man bei dessen Weiterentwicklung sich mehr an die Auswüchse des seinigen, als an das hielt, was darin als wirklicher Fortschritt zu bezeichnen ist. Es lag an der Trivialität, Rohheit und Aeußerlichkeit der Zeit selbst, in welcher er lebte und die nach ihm kam, daher selbst die Einflüsse des schon so hochentwickelten englischen Dramas mehr verderblich, als förderlich wurden. Wo wäre wohl damals in Deutschland das Publikum gewesen, welches die Größe und Schönheit des Shakespeare'schen Dramas zu erfassen im Stande war, da einer seiner gebildetsten Fürsten (Heinrich Julius von Braunschweig) Stücke wie die Tragödie vom ungerathenen Sohn schreiben und sich daher auch an ihnen erfreuen und erbauen konnte? Wo war der Dichter, der fähig gewesen wäre, dafür in der deutschen Sprache den nur einigermaßen würdigen Ausdruck zu finden? Wie flach, nüchtern, schwunglos, derb und roh uns Ayrer auch hierin erscheint, so muß er doch noch ein gutes Theil höher als seine Zuschauer gestanden haben, da er dem Jahn Clam einmal (im 4. Theile von Valentin und Urso) statt der üblichen Moral die Worte in den Mund legen konnte:

Wer euch nun wolt von dem Anfang
Noch lange biß her zu dem Außgang
Auß der Geschicht was nützlichs lehrn,
So thet jhr jhm doch nicht zuhörn.
Denn jhr hört kurtze Predigt gern,
Wenn die Bratwürst deß lenger wern.

Ayrer vermied es überhaupt, in seinen Stücken unmittelbar allzu lehrhaft zu werden. Es würde aber ungerecht sein, ihm und ihnen Religion und Moral darum schon völlig abzusprechen. Wie

Sachs schließt er noch jedes seiner größeren Dramen mit einer lehrhaften Nutzanwendung, selbst wenn er sie nicht durch den Ehrenholdt, sondern durch eine Person des Stücks, ja durch den Narren schließen läßt. Nur in dem eben angezogenen Falle geht er von dieser Gepflogenheit ab, doch blos um seinem Publikum, welches wahrscheinlich die Schlußreden zum Theil nicht mehr abwartete, einen derben, wenn auch scherzhaften Verweis zu geben. 23 Stücke der 33 größeren Dramen des Ayrer werden noch durch den Ehrenholdt beschlossen, eins durch ein Lied, eins durch Mercurius, eins durch Lupolt, den Boten, eins von Amicus — sämmtlich in lehrhafter Weise, was auch von fast allen der fünf durch Jann schließenden Stücke gilt. Der Vorwurf, Ayrer habe den würdigen Ehrenholdt von der Bühne verbannt und durch drei wilde Teufel ersetzt, ist also gar nicht gerechtfertigt. Ein einziges Spiel (das vom getreuen Ramo), das übrigens auch noch vom Ehrenholdt geschlossen wird, hat er auf diese Weise eröffnet.*) Wie ich glaube aus keinem andern Grunde, als weil man auch der Begrüßungsrede des Ehrenholdts keine genügende Aufmerksamkeit schenkte. Ayrer scheint diese hierdurch erzwingen gewollt zu haben, da er dabei Gelegenheit nimmt, der üblichen Aufforderung zur Ruhe einen besonders nachdrücklichen Ausdruck zu geben. Ich beziehe mich dafür auf den Eingang und Schluß der Einführungsreden:

Lucifer: Ich meint zwar nicht, das in der Höll
Wer ein solches gethös vnd geschöll
Als wie diese Leut anpfangen.
Bin schir mit schrecken hereingangen.
Sollen das wol zogen Christen sein?
O dem Teuffl zu in d'Höll hinein! —

so wie Sathan zum Schluß:

Drumb so halt die Meuler ein weil!
Oder jch wills euch binden.

*) Wozu er übrigens durch Jörg Wickram, welchen er kannte, angeregt worden sein kann, dessen Tobias (1551) eine ähnliche Einleitung zeigt. Hier kommt, von Lucifer gesendet, der Teufel und verliest einen Brief dieses letzteren, in dem er die Zuschauer bittet, sich so lermend und unzüchtig wie möglich verhalten zu wollen, weil er die geistlichen Spiele nicht liebe. Der Teufel bemerkt noch am Schluß, er werde Jeden, der diesem Wunsch nachkomme, für Lucifer aufschreiben.

Ich hab ein lecker gesehen dort hinden,
Der machts warlich gar vil zu grob.
Asmotheus: Wenn ich jhm werd erwischen drob,
So will jhm den Hals vmbdrehen,
Ich hab ihn auch schon lang gesehen.
Will balt hinieder zu jhm schleichen
Und jhm, auch andere seinesgleichen,
Knebel in die meuler stecken.
Will dann dieselb straff auch nicht flecken,
So will ich jhn die Zung annehen,
Er sol sobalt kein wort mer jehen.

Der Erfolg dieser Einkleidung forderte vielleicht zu noch anderen Versuchen dieser Art auf. Die Beliebtheit, welche die Person des Narren gewann, der jetzt eine stehende Figur in den Bühnenstücken zu werden begann, ließ diesen als die schicklichste Person, sich Aufmerksamkeit zu erzwingen, erscheinen, daher wir ihn auch nicht selten bei Ayrer hierzu verwandt finden. Bemerkenswerth ist, daß die Stücke der Dresdner Handschrift noch alle vom Ehrenholdt eingeleitet und beschlossen werden. Es scheint, daß der Dichter erst später hiervon abgewichen ist. Zuletzt mochte auch das Interesse der Erfindung noch dabei mitwirken, wovon in der Schönen Phänicia ein Beispiel vorzuliegen scheint, worauf ich noch später zurückkomme.

Dies fällt mit dem wachsenden Einfluß der englischen Schauspieler auf das Ayrer'sche Drama zusammen, als dessen sicherstes Kennzeichen wohl der englische Narr und dessen steigende Bedeutung darin angesehen werden darf. Ayrer stellt durch diese Bezeichnung die Abkunft desselben ganz außer Zweifel. Der Narr freilich selbst war in Deutschland weit älter, als das neue weltliche Drama, und von Anbeginn in diesem gleich heimisch. Er ist offenbar aus dem Leben auf die Bühne getreten, obschon sich in Italien ein Zusammenhang zwischen den Spaßmachern der Alten und denen der Neueren nachweisen ließ. Er hatte, wie wir gesehen, im Leben längst seine Stellung als Haus- und als Hofnarr und lustiger Rath und mochte bei keinem Volks- oder größeren Familienfest fehlen. Er führte bei Hochzeiten, Kirmessen, Jahrmärkten sicher das große Wort. Er war der Aus- und Einschreier der Gaukler, Reuter und Springer und brachte in ihre Kunst durch seine Unterbrechungen eine lustige Abwechslung, was sich noch heute in jeder Kunstreiterbude beobachten läßt. Die

Narrenfeste aber beweisen, daß er beim Volke viel weiter zurückreicht. Man kann sie bis in's 7. Jahrhundert zurück verfolgen (S. Bd. I. 1. S. 32). In Frankreich spielen die Sotties schon seit Anfang des 14. Jahrhunderts eine große Rolle. In Deutschland waren die Narren besonders bei den Caroussels im Gebrauch. Ein gewisser Max Walther erschien bei einem 1482 stattfindenden Turniere mit 15 Narren in seinem Gefolge. Junge Leute aus guter Familie boten sich dazu an. Wie groß die Anziehungskraft dieser privilegirten Spaßmacher war, beweist auch der Umstand, daß sich die Zahnärzte nnd Wunderdoctoren ihrer als lustige Reclame bedienten. In Paris wurde ein solcher Spaßmacher, Namens Tabourin, mit seinen Harlekinaden berühmt. Auch der sogenannte englische Narr, dem wir im damaligen deutschen Drama begegnen, war mehr dieser Herkunft; der englischen Bühne entstammt er wohl kaum. Bei dem Herzog Heinrich Julius von Braunschweig werden wir ihn sich immer der niederdeutschen Sprache bedienen sehen. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß die englischen Komödianten ihn aus den Niederlanden mit sich gebracht,*) wovon er den Namen des englischen Narren erhalten haben mag, wenn er nicht schon früher bei uns von den Niederländern selbst eingeführt worden sein sollte, die später ebenfalls mit dem Namen von englischen Schauspielern bezeichnet wurden. Die Engländer selbst nannten ihn wohl auch Clown, und der niederdeutsche Jann oder Jahn nahm nun als zweiten Namen noch den des Clan oder Clant an. Uebrigens will ich hiermit durchaus nicht in Abrede stellen, daß nicht auch englische Clowns in Deutschland zu dieser Zeit auftraten. In einzelnen Spielen des Ayrer erscheint Jahn ganz wie der englische Clown mit Trommel und Pfeife. Der Name Jann Panser weist aber ebenso wie der spätere Pickelhäring auf niederdeutschen Ursprung hin, wenn schon der Name des letzteren englisch ist. Daneben zeigt der Name Jodel, daß man auch diesen französischen Lustigmacher schon kannte, und wenn es zur Zeit noch an Namen fehlt, welche auf die Narren der italienischen Bühne hinweisen, so hatte man doch, wie ich später noch zeigen werde, im Süden Dentschlands damals schon

*) Von den 1599 in Münster spielenden englischen Komödianten wird ausdrücklich gesagt, daß alle in „ihrer englischen Sprache“ gespielt, nur der Narr habe deutsch (gewiß niederdeutsch) gesprochen. S. Röthel, Chronik von Münster. Münster 1852.

längst ihre Bekanntschaft gemacht. Ayrer führt den englischen Narren unter sehr verschiedenen Namen ein: Jahn der Bott, Jahn Posset (nach einer Art Milchpunsch genannt), Jahn der Narr oder Possenreißer, Jahn Clam, Jahn der kurtzweiler, Jahn Panser, Jahn Molitor, Jahn Grundo (der Grunzer), Jahn Turco.

Im Allgemeinen ist der Narr so alt als die menschliche Thorheit und die menschliche Beschränktheit und Einseitigkeit. Der unfreiwillige Narr, der dem Spott und der Lachlust zur Zielscheibe dient, sowohl als der freiwillige Narr, welcher, indem er der Lustigkeit dient, hierdurch ein Privilegium auf die Verspottung erwirbt. Alle Variationen der Narrheit bieten eine von diesen zwei Seiten, wenn nicht in der verschiedensten Mischung beide zugleich dar. Indem er in das mittelalterliche Drama als Teufel und Vice trat, erhielt er auch den diesem, besonders den Moralitäten, eignen abstracten Charakter. Der eigentliche Hanswurst verleugnet nicht diese Herkunft und diesen Charakter. Er ist eine Hinterlassenschaft des mittelalterlich allegorischen Sinnes, zugleich aber auch des späteren zunftmäßigen Geistes. Daneben treten aber noch die dem unmittelbaren Leben entnommenen realistischen Narren auf, die auch schon dem alten kirchlichen Drama nicht fehlten, wofür ich nur an die Figur des Knecht Rubin erinnere, obwohl auch schon dieser auf die stehenden Spaßmacher der Charlatans hinweisen dürfte.

Schon Tieck hat die Aufmerksamkeit auf die Stoffähnlichkeit verschiedener Ayrer'scher Stücke mit solchen des englischen Theaters, selbst Shakespeare's, hingelenkt. Es entstand daher die Frage, ob Ayrer diese englischen Stücke gekannt und benutzt, oder ob umgekehrt die seinigen durch Vermittelung jener englischen Schauspieler den englischen Dichtern bekannt worden und von ihnen benützt worden seien? Ayrer giebt für seine Stücke nirgend englische, sondern ganz andere Quellen an, und die darüber angestellten Untersuchungen, die von A. Cohn und später von Tittman zusammengestellt und ergänzt worden sind, bestätigen die Richtigkeit seiner Angabe, was freilich nicht ausschließt, daß er daneben die englischen Stücke, gleichviel in welcher Form und Gestalt, kennen gelernt und einzelne Züge daraus benützt hat. Dies erhält dadurch eine Unterstützung, daß jene Ayrer'schen Stücke zu denen gehören, in denen sich englischer Einfluß in besonders auffälliger Weise bemerkbar macht. Diese Stücke sind: Der griechische Kaiser und seine Tochter Pelimperia, in welcher sich derselbe Stoff

wie in Kyd's Spanischer Tragödie behandelt findet; die Comedia vom König von Cypern, deren Stoff mit dem von The dumb knight übereinstimmt, wie der Vom König Edwarto III. mit dem des Shakespeare zugeschriebenen englischen Edward III. In demselben Verhältniß steht ferner Die Comedia von der schönen Phänicia und dem Grafen Timbreo von Golison zu dem ernsteren Theil von Shakespeare's Much ado about nothing und Die schöne Sidea zu Shakespeare's Storm. Allein eine nähere Prüfung ergab, daß The dumb knight erst nach Ayrer's Tode im Druck erschien, The Storm nach allgemeiner Annahme aber sogar erst nach diesem Ereigniß geschrieben ist. Auch ließen sich in fast keinem der anderen vorgedachten Ayrer'schen Stücke entscheidende Merkmale dafür auffinden, daß er die verwandten englischen Dramen gekannt haben müsse, obschon es nicht an Bemühungen, es zu erweisen, gefehlt. Nur die Tragödie vom griechischen Kaiser in Konstantinopel macht davon eine Ausnahme. Ayrer selbst giebt hier eine Quelle nicht an. Ebensowenig ist uns die des englischen Stückes bekannt. Auf die Uebereinstimmung einer so unbedeutenden Stelle, wie der Eingang der Rede Horatio's bei der nächtlichen Begegnung mit Belimperia:

Now that the night begins with sable wings
To overcloud the brightness of the sunne —

bei Ayrer

Nun hat die gegenwertig Nacht
Mit jhren schwarzen Flügln gemacht
Die Himmel Wolcken Dunkel zwar
Auch Mond vnd Stern verfinstert gar
Den schönen Tag von hinnen trieben.

ist ein besonderer Werth nicht zu legen; beide Dichter können auch hierbei nur ihrer Quelle gefolgt sein. Wichtiger ist die Uebereinstimmung in der Aufeinanderfolge einzelner Scenen. Andererseits darf aber nicht übersehen werden, daß Ayrer in verschiedenen Punkten von Kyd's Darstellung abweicht. Auch ist die seine um vieles kürzer und einfacher als diese. Nur fünf seiner Personen, deren Zahl ebenfalls zusammengeschmolzen, haben die gleichen oder doch ähnliche Namen. Besonders auffällig ist, daß bei Ayrer der Name des Hieronymus im Widerspruch zu dem Hinweis des Kyd'schen Titels (with the pittyfull death of old Hieronymo) in den Namen Malignus verwandelt erscheint. Zu erklären ist hiervon zwar Manches durch

die Annahme, daß Ayrer, der sein Stück abweichend von der 1594er und 1599er Ausgabe*) des Kyd'schen Dramas in sechs Acte theilt, dieses letztere nur aus einer verkürzten Ueberarbeitung oder aus unvollständiger mündlicher Ueberlieferung kennen gelernt habe.

Weniger bindend erscheinen die Gründe, welche man aufgeboten, um Ayrer's angebliche Bekanntschaft mit Shakespeare's Much ado about nothing haltbar zu machen. Ayrer folgt hier entschiedener als dieser der Belleforest'schen Uebertragung der 22. Novelle des Bandello. Er behält die hauptsächlichsten Namen derselben bei. Seine Abweichungen von ihr treffen zwar hier und da mit den tiefergehenden Shakespeare's zusammen, unterscheiden sich aber von ihm doch wesentlich. Gerondo (Prinz Juan bei Shakespeare) wird zwar bei Ayrer nicht wie in der Novelle blos von Eifersucht, doch auch nicht, wie bei Shakespeare, blos von Neide bewegt, und während er bei diesem ein durchaus bösartiger Charakter ist und eben deshalb schon früh aus dem Spiele entfernt wird, zeigt Gerondo, in Uebereinstimmung mit der Novelle, gegen den Schluß hin tiefe und aufrichtige Reue. In letzterer wird ein Diener als Frau verkleidet, um die Rolle der Phänicia zu spielen, bei Shakespeare ist es eine Dienerin der Hero. Dort ist das Motiv Gewinnsucht, hier Liebe. Bei Ayrer, der in der Hauptsache der Novelle gefolgt ist, zeigt sich eine Aehnlichkeit mit Shakespeare nur darin, daß auch er die vermeintliche Hero mit ihrem vermeintlichen Buhlen im Garten sprechen läßt. Doch findet Cohn auch noch darin eine auffallende Uebereinstimmung beider Dichter, daß in der Scene, welche der Katastrophe vorausgeht, bei Beiden von Hero's Aussteuer die Rede ist. Allein die Scene ist völlig verschieden und die Aehnlichkeit erklärt sich leicht aus der Situation. Bei Ayrer werden nur erst Anstalten für die Aussteuer Hero's gemacht, bei Shake-

*) Die Ausgabe von 1594, welche Tittmann vorlag, war mir bei Abfassung der Geschichte des englischen Dramas noch unbekannt, daher sie auf Seite 40 des vorigen Halbbands nicht mit erwähnt ist. In dieser Ausgabe hat das Stück nicht, wie in der späteren 5, sondern nur 4 Acte. Es scheint daher kürzer zu sein. Der Titel ist: The Spanish tragedie. Containing the lamentable end of Don Horatio and Belimperia: with the pittyfulle death of old Hieronymo. Newly corrected and amended of such gross faults as passed in the first impression (es gab also sogar eine noch ältere Ausgabe). London, Printed by Abell Jeffes and are to be sold by Edw. White 1594.

speare, liegt diese schon fertig zur Schau und die Braut wird zur Hochzeitsfeier geschmückt. Mehr als von Belleforest weicht besonders die Katastrophe von Shakespeare ab. Ist sie auch gegen Ayrer's Gewohnheit kürzer als die seiner Quelle, d. i. Belleforest's, so ist sie es doch auch im Vergleiche mit Shakespeare. Der Gang der Entwicklung ist aber, was wichtiger ist, ein völlig anderer. Bei Ayrer findet die Scene im Zimmer und lange vor der Hochzeit, bei Shakespeare in der Kirche statt, dort bringt nur ein Freund die Absage des Bräutigams und trägt dieselbe in schonender Weise vor, hier ist es der Bräutigam selber, der in der beleidigendsten Form den Bruch vollzieht. Der Charakter Timbreo's erscheint überhaupt in einem ganz andern Licht, wie der Claudio's. Das gilt auch von der Haltung des Vaters, von dem bei Ayrer der Gedanke des Scheintodes ausgeht. Die Wort- und Gedankenähnlichkeit, die man in zwei Stellen der beiden Dichtungen aufgespürt, verdient aber keine Berücksichtigung. Entschiedener noch ist die Auslegung abzulehnen, daß Ayrer durch das Verhältniß Benedict's zu Beatrice, welches der Bandello-Belleforest'schen Novelle fehlt, zu den burlesken Abenteuern seines Jan veranlaßt worden sei, in denen jenes Verhältniß sich spiegeln soll. Ayrer benützte Jan zu der Rolle des Dieners, der sich als Frau zu verkleiden hat. Da er ihm aber eine größere Bedeutung zu geben wünschte, so erfand er eine selbständige Nebenhandlung oder benutzte eine schon vorhandene Erfindung dazu. Allerdings steht dieses burleske Zwischenspiel — und das ist Ayrer's Verdienst — ebenso wie das Shakespeare'sche in einer innern Beziehung zur Haupthandlung, nur daß diese eine wesentlich andere ist, denn hier werden nicht zwei scheinbar einander gleichgültige Personen durch Andere, ohne daß sie es ahnen, zu wechselseitiger Liebe überredet, sondern nur der eitle Jan in einer ähnlichen Weise, wie später Timbreo, durch diesen selbst mystificirt und für seine Eitelkeit bestraft. Die Motive, die Ayrer zu diesem Zwischenspiel also bei Shakespeare entlehnt haben soll, lagen schon in seinem Novellenstoff vor. So tief Ayrer aber auch unter Shakespeare erscheint, so gehört seine Phänicia doch zu denjenigen seiner Arbeiten, aus denen sich ein Fortschritt gegen Hans Sachs in Bezug auf theatralische Action und Charakteristik am deutlichsten erkennen läßt.

Bemerkenswerth ist in diesem Stücke die Einkleidung, sowie der Gebrauch, den Ayrer von der Musik und vom Volksliede macht. Zu

letzterem wurde er zwar durch seine Quelle veranlaßt, doch begegnen wir einer Neigung hierzu auch noch in anderen Stücken des Dichters. Liegt hierin englischer Einfluß vor? Es läßt sich nur sagen, daß wir Lieder bei ihm nicht nur in den sichtbar von den englischen Schauspielern beeinflußten Stücken, sondern auch in solchen finden, in denen dieser Einfluß sich nicht entschieden bemerkbar macht.

Was das Vorspiel oder die Einkleidung des Stückes betrifft, so spielt sie zwischen Venus und Cupido. Dieser soll jene an den Ritter Timbreo für den Kaltsinn rächen, den letzterer bisher gegen die Liebe gezeigt. Er soll ihn durch einen seiner Pfeile in Phänicia verliebt machen. Cupido vermißt sich dessen sofort und läßt in seinem Uebermuthe zunächst Jan seine Macht fühlen, den er mit einem seiner Pfeile so tief in's Gesäß trifft, daß ihm der Schmerz bis an's Herz geht, worauf dann sofort das Spiel mit Anne Marie beginnt. Am Schlusse des ersten Acts wird auch Timbreo von ihm, doch diesmal unmittelbar in's Herz, getroffen. Venus greift selbst mit in's Spiel ein, beschließt dann den Act, kommt aber nicht weiter vor.

Ich habe schon darauf hingewiesen, daß Ayrer seine Schöne Sidea früher, als Shakespeare den Sturm, geschrieben haben müsse. Daß Ayrer, der keine Quelle angiebt, den Stoff nicht erfand, ist außer Zweifel gestellt. Cohn suchte es noch durch den Nachweis zu erhärten, daß sich der Dichter darin auf einen Herzog Leupold beziehe, der sonst in dem Stücke nicht vorkommt. Tittmann, der den Ayrer'schen Stoff als einen sagenhaften bezeichnet, weist auf verschiedene Märchen hin, die verwandte Züge enthalten, so auf das von den drei Nüssen, in dem ein Prinz von einem Zaubrer gefangen gehalten wird und in dem Dienst desselben Holz mit einer hölzernen Art spalten muß. Er wird von der Tochter des Zauberers befreit, die mit ihm entflieht, aber treulos von ihm in einer Mühle verlassen wird. Tittmann hält es für möglich, daß es ein älteres englisches Drama gegeben habe, das einen ähnlichen Stoff behandelte; wofür er sich auf eine 1620 von den englischen Komödianten veröffentlichte Komödie: „Von eines Königs Sohne aus Engellandt und des Königs Tochter aus Schottlandt" beruft, die ähnliche Züge und einen ähnlichen Namen wie bei Ayrer enthält. Bei diesem heißt der im Dienste des Königs stehende Teufel nämlich Runcival, dort Runcifar.

Die Aehnlichkeit zwischen Sidea und dem Sturm ist übrigens

auf nur wenige Verhältnisse und Züge beschränkt. Aehnliche Verhältnisse, wie die Versöhnung zweier in Feindschaft gerathenen Fürsten durch die Liebe der Kinder, liegen in verschiedenen Erzählungen der Zeit vor. Die näheren Umstände sind bei beiden Dichtern aber sehr abweichend. Ludolf (der Prospero Shakespeare's) ist im Besitze von Zaubermitteln. Kein Ariel, sondern der Teufel Runcival steht ihm aber dabei zur Seite. Durch dessen Hülfe bemächtigt er sich des Sohnes seines Feindes, der dann von seiner Tochter befreit wird. Sie ergreift mit demselben die Flucht und wird von ihm in Waldeseinsamkeit auf einem Baume sitzend verlassen. Dies giebt Ayrer Gelegenheit zu einem komischen Zwischenspiel. Finalia, die Frau eines Schusters, erblickt, Wasser in einem unter dem Baume befindlichen Brunnen schöpfend, das Bild der schönen Sidea darin, hält es jedoch für ihr eignes Spiegelbild. Dies macht sie so stolz, daß sie sofort ihren Mann verlassen will, um ihr Glück bei Hofe zu machen. Auch Ela, eine Bäuerin, Jan Molitor's Frau, wird also getäuscht. Auch sie beschließt „gehn Hof in's Frauenzimmer" zu gehen. Jetzt kommt Jan Molitor, den Ludloff nach seiner Tochter gesendet hat. Er sieht ebenfalls das Bild der Prinzessin im Brunnen, entdeckt sie nun aber auch selbst auf dem Baume. Statt sich ihrer jedoch zu bemächtigen, eilt er davon, um ihrem Vater diese Entdeckung zu melden. Sidea ist darüber zum Tode erschrocken, kann aber nicht vom Baume herunter. Endlich kommt der Schuster zu ihrer Hülfe herbei. Er giebt ihr Kleider von seiner Frau, in denen sie verstellt an den Hof ihres ungetreuen Liebhabers eilt, der eben mit einer fremden Prinzessin vermählt werden soll. Sie bietet ihm in ihrer Verkleidung einen Zaubertrank an, welcher die Macht besitzt, ihn sofort an sie zu erinnern und zur Erfüllung seines ihr gegebenen Eheversprechens zu drängen. Der Prinz trinkt und der Trank versagt seine Wirkung nicht. Die fremde Prinzessin macht gute Miene zum bösen Spiele. Der Vater des Prinzen giebt auch seine Einwilligung, worauf noch der Vater der schönen Sidea erscheint und die Versöhnung eine allseitige wird. Dies läßt erkennen, daß Shakespeare, falls er Ayrer's Drama gekannt, doch nur wenige Züge von diesem, die er zum Theil auch in noch anderen Dichtungen vorfinden konnte, benutzt haben würde. Ueber den unendlichen Abstand beider Dramen ist kein Wort zu verlieren.

Nur eins der mit altenglischen Dramen eine Stoffverwandtschaft

zeigenden Stücke soll hier noch etwas näher in's Auge gefaßt werden, theils weil das anonyme englische Stück Shakespeare beigemessen worden ist, theils weil das deutsche zu den besten Stücken Ayrer's gehört — nämlich Eduard III. In der That ist das englische Stück in Bezug auf Sprache, Charakteristik und Führung der Scene, besonders in den ersten beiden Acten, so vorzüglich, daß Delius Recht hat, zu sagen:*) kein anderer bekannter Dichter der Zeit, als Shakespeare, würde einem solchen Drama gewachsen gewesen sein; andererseits lasse die Anlage des Stücks ihn aber kaum als Verfasser zu, da dasselbe in zwei Theile zerfalle, die nichts als einige Personen mit einander gemein hätten, sich im Uebrigen aber als zwei völlig verschiedene Stücke darstellten. Der erste, zwei Acte umfassend, auf eine in Painter's Palace of pleasure enthaltene Novelle gegründet, ist von einem ganz novellistischen Charakter, wogegen der andere, die letzten drei Acte umschließend, rein historischen Inhalts ist.

Ayrer beschränkt sich seiner Quelle gemäß, als welche er „Paludanus, ein Spaniol" bezeichnet, die aber identisch mit Belleforest scheint, (dem wieder Bandello zu Grunde liegt, wie diesem vielleicht der genannte Paludanus) auf jenen novellistischen Theil. Edward III., von Frankreich und Schottland mit Krieg bedroht, schickt den Grafen Montagius, der sich nur eben mit Elipsa, der Tochter des Grafen Frigius, vermählt hat, nach Flandern, während Elipsa auf ihrem an der schottischen Grenze gelegenen Schlosse bleibt. Der König, welcher der Vermählung beigewohnt hat, ist aber von einer stürmischen Liebe zu Elipsa ergriffen worden:

O Frauen Lieb, du heißes Feur
Wie machstu das Leben so theur,
Wenn du nicht gelescht werden kanst?
Auch groser Herrn selbst nicht verschonst.
Ach wie hab wir so vbel than
Das wir selbst nicht genommen han!
Nun jetzt fellt vns ein der Gedank,
Ob uns nicht dieses wer ein ranck,
Weil Herr Montagi gereiset auß,
Das wir sein Gmahl suchten zu Hauß,
Geben jhr vnser gemüt zu erkennen,
Das wir in Lieb so hefftig brennen.

---

*) Pseudo-Shakespeare'sche Dramen I. Heft. Elberf. 1854.

Vielleicht gibt sie sich selbst darein,
Die weile wir auch jhr König sein.
Vnd sie sich nichts hett zu befahrn,
Das es ein Mensch thu offenbarn.

Die Gelegenheit bietet sich rasch. Die Gräfin, von den Schotten in ihrem Schlosse bedrängt, bittet den König um Hülfe. Dieser eilt selbst zu ihrem Schutze herbei. Die Schotten ziehen sich bei seiner Annäherung wieder zurück, so daß er bei seiner Ankunft volle Muße findet, seinen Liebeszweck zu verfolgen. Nur in Elipsa selbst findet er unerwarteten Widerstand. Vergeblich umwirbt sie der König, vergeblich sucht er sie mit Geschenken zu gewinnen.

Ehrlich bin ich mein lebtag blieben,
Ehrlich will ich bleiben in todt.
Vnd eh leiden tödliche noht
Vnd allhie vil lieber arm sein,
Als an dem lieben Herren mein
Brüchig vnd Eydvergessen wern.

Während der König auf neue Angriffe sinnt, wird ihr Gemahl in Frankreich gefangen genommen und getödtet. Die Nachricht erfüllt ihn mit Trauer und Hoffnung zugleich.

Er zieht seinen Geheimsecretär in's Vertrauen, während Elipsa, um seinen Verfolgungen zu entgehen, Schutz bei ihren Eltern sucht. Der Secretär hält es nun für ein Leichtes, die hartherzige Schöne umzustimmen und der König schöpft neue Hoffnung.

Ach das ein selige Stund köm
Darinn sie vnser Lieb annemb
Vnd vnser traurigs Hertz erquicket,
Das ist hart zerbrest vnd zerdrücket.
Wie wir verhofft noch kaum halb leben,
Denn jhr hab wir vns gar ergeben
Vnd wenn es vns soll kosten gleich
Den halben theil von Königreich,
Wolt wirs doch gern daran wagen.

Alle Versuche aber bleiben vergeblich. Elipsa läßt sich vor dem König verleugnen. Sie fehlt bei den Festen des Hauses, denen derselbe nur ihretwegen mit anwohnt, so daß er, verzweifelt, den Vater für sich zu gewinnen sucht. Elipsa ist zwar nicht mehr gleichgültig gegen die Liebe des Königs, seine unehrenhafte Werbung weist sie jedoch mit Verachtung zurück.

Denn die Ehr allzeit so vil gilt,
Als gelten kan des Menschen leben.
Wer sich thut in unehr begeben,
Derselbig Mensch ist zeitlich todt.

Der Graf kehrt also unverrichteter Sache zurück und bittet den König, ihn auf seine Güter entlassen zu wollen, da er seiner Tochter nicht mehr mit Ehren unter die Augen treten könne. Wogegen die Mutter, vom Geheimsecretär des Königs durch Drohungen eingeschüchtert, noch einen neuen Sturm auf die Standhaftigkeit ihres Kindes wagt. Elipsa beschwichtigt sie auch. Niemand solle unglücklich werden durch sie. Sie fordert die Mutter auf, mit ihr zum König zu gehen, um ihm Leib und Leben zu überliefern. Dieser ist von ihrem Anblick entzückt. Sie aber knüpft ihren Besitz an die Gewährung einer Bitte. Der König sagt sie ihr zu, worauf sie ihn auffordert, sein Schwert zu ziehen, und sie damit zu durchbohren und da er vor diesem Ansinnen zurückweicht, entblößt sie selber ein Messer, um die verhängnißvolle That zu vollziehen. Der König fällt ihr bestürzt in den Arm und ist überwunden. Er bereut das unzüchtige Verlangen, mit dem er das keuscheste Weib der Erde bedroht, und erhebt sie zu seiner Gemahlin.

Der englische Dichter hat das, was der deutsche in seiner poetischen Unbeholfenheit nur zu stammeln vermochte, zu lichtvollem dramatischen Ausdruck gebracht. Dieser läßt alle Motive fast unbenutzt, jener bringt sie zu wirklich bedeutender Entwicklung. Auch hat er im Gegensatze zu Ayrer jede burleske Beimischung von sich abgewiesen. Bei ihm ist der König verheirathet, nicht wie bei Ayrer Wittwer. Sein Verhalten ist bei der Heftigkeit seiner Leidenschaft daher minder verletzend und abstoßend. Auch wird die Gräfin nicht Wittwe. Der Ausgang ist dem entsprechend ein anderer. Der König, von der Tugend der Gräfin besiegt, bezwingt seine Leidenschaft, kehrt zu den Pflichten des Gatten und Herrschers zurück und sucht in ihrer Erfüllung Ersatz für das erträumte, verlorene Glück.

Der Gegenstand war übrigens, worauf Cohn schon aufmerksam macht, bereits vor Ayrer von einem Deutschen in einem Drama Elisa behandelt worden, dessen Verfasser, Ph. Weimarn, Bandello als Quelle nennt. Es wurde 1591 in Danzig von Gymnasiasten zur Aufführung gebracht. Ayrer scheint weder dies, noch das englische Stück gekannt zu haben.

Um den Einfluß, welchen das englische Drama damals überhaupt in Deutschland ausüben konnte, einigermaßen richtig zu beurtheilen, wird man die Lage berücksichtigen müssen, in der sich hier die Schauspieler befanden, die sich hier damit bekannt gemacht haben. Im Anfang scheinen die Truppen, die aus England herüberkamen, immer sehr klein gewesen zu sein. Die Truppe, welche den Grafen Leicester 1586 nach den Niederlanden begleitete, bestand nur aus acht Personen; diejenige, welche in demselben Jahre aus den Diensten des Königs von Dänemark in die des kurfürstlich sächsischen Hofes trat, sogar aus nur fünf, von denen nur zwei mit voller Sicherheit Schauspieler waren. 1591 ging eine Truppe von vier Personen über Holland nach Deutschland, um hier ihre musikalischen und gymnastischen Fertigkeiten zu zeigen und Komödien, Tragödien und Historien zu spielen, was wohl beweist, daß sie in letzteren geübt waren, nicht aber, daß sie in dieser beschränkten Zahl deren auch aufführten. Die Mitglieder dieser und ähnlicher Truppen gehörten wohl auch nicht immer demselben Theater an, und da jedes der Londoner Theater seine eignen, nur ihm zugehörenden Stücke besaß, so hatten sie sich ihr Repertoir erst zu bilden, was um so schwieriger war, da sie die noch nicht im Druck erschienenen Stücke nur auf unrechtmäßigem Wege durch Ab- oder Nachschriften erlangen konnten, oder sich dieselben aus dem Gedächtnisse, wie nothdürftig immer, in einer der Zahl ihrer Kräfte angemessenen Weise reproduciren mußten. Dies wurde wahrscheinlich anders, als im Jahre 1594 die Londoner Theater auf nur zwei eingeschränkt worden waren; denn jetzt wird die Noth diese Schauspieler in größerer Zahl in's Ausland getrieben haben. Aber auch sie hatten anfänglich mit noch einer andern Schwierigkeit zu kämpfen — nämlich der Sprache. Diejenigen Schauspieler, welche nur Englisch konnten, mußten um einigermaßen verstanden werden und gefallen zu können, vorzugsweise solche Stücke wählen, in welchen sich der Inhalt schon mimisch in leichtverständlicher Weise ausdrücken ließ. Hierzu eigneten sich aber vorzüglich die kleineren volksthümlichen Stücke, die Interludes, Farcen und Possen, die sich auch schon früher durch ihre geringe Personenzahl am meisten empfahlen. Doch fanden wir schon, daß bei einzelnen dieser Truppen der eigentliche Spaßmacher wenigstens deutsch sprechen konnte, oder wohl gar ein deutscher oder niederländischer Mann war. Diejenigen Truppen, deren Mitglieder aber sämmtlich mehr oder

weniger gut oder schlecht deutsch sprechen konnten, hatten, um in dieser Sprache spielen zu können, wenn sie sich nicht auf das Stegreifspiel warfen, ihre englischen Stücke erst noch für die deutsche Bühne zu übersetzen und einzurichten. Je schwieriger diese Aufgabe bei den Stücken ihrer großen Dichter war, um so mehr sahen auch sie sich wieder auf die kleineren, volksthümlichen Stücke eingeschränkt. Ich glaube demnach, daß die englischen Schauspieler sich zunächst meist nur durch solche kleinere, possenhafte Spiele bekannt machten, was durch den Einfluß bestätigt wird, den sie auf Ayrer ausübten. Denn wenn es auch zweifelhaft, ja höchst unwahrscheinlich ist, ob und daß letzterer eines seiner größeren Dramen, mit Ausnahme vielleicht des griechischen Kaisers in Konstantinopel, direct nach englischem Vorbild gearbeitet, so ist es dagegen völlig gewiß, daß er jene kleineren Stücke aus unmittelbarer Anschauung gekannt und zu seinen burlesken Zwischenspielen, Zuthaten und Fastnachtsspielen benutzt hat. Es spricht dafür nicht nur der „engellendische Narr", der in einzelnen Stücken, wie in der Schönen Sidea, im Aufzuge des englischen Clown mit Trommel und Pfeife erscheint, nicht nur das, englischen Vorbildern unzweifelhaft nachgebildete Singetspiel, sondern auch das, besonders in dem burlesken Theile seiner Stücke, hervortretende Bestreben, die dichterische Darstellung ganz auf die schauspielerische, wennschon in noch so kleinlicher und äußerlicher Weise zu berechnen. Ob dagegen das Fastnachtsspiel „Von dem engelländischen Jann Posset, wie er sich in seinem Dienst verhalten", dessen Stoff Ayrer auch als Singetspiel behandelt hat, wirklich englischen Ursprungs ist, weil es in der Hauptsache mit dem Zwischenspiele der in den 1620 veröffentlichten „Engelischen Comedien und Tragedien" enthaltenen „Comedie von der Königin Esther vnd hoffertigem Haman" übereinstimmt, möchte ich doch noch bezweifeln, weil jenes Zwischenspiel ja eben so gut in dieses Stück erst nachträglich eingefügt worden sein könnte, und es noch nicht einmal ausgemacht ist, ob wir es in letzterem wirklich mit einem ursprünglich englischen Stücke zu thun haben. Auch erhielten die englischen Stücke, wie sich am Fortunatus und am Titus Andronikus dieser Sammlung erkennen läßt, in den deutschen Bearbeitungen einen wesentlich andern Charakter. Man suchte sie nicht nur den darstellenden Kräften, sondern auch dem noch ganz rohen Geschmacke des Publikums, vor dem man sie spielte, verständlich und schmackhaft zu machen.

Die Beimischung possenhafter Scenen schien dafür ganz unentbehrlich zu sein, besonders so lange man der Sprache noch nicht ganz mächtig war. Je größeren Beifall dies aber fand, desto weiter ging man darin. Im Jahre 1605 wurden in Elbing englische Schauspieler am Weiterspielen behindert, weil sie in ihren Komödien zu schandbare Dinge vorgebracht hatten. Der Lustigmacher wurde nun stehende Figur. Wenn wir also hier von englischem Einflusse auf das deutsche Drama sprechen, so dürfen wir dabei nicht an das der Marlowe, Shakespeare und Ben Jonson, sondern nur an Bearbeitungen, wie sie uns in Titus Andronicus, Fortunatus 2c. vorliegen, und an die Spielweise denken, in welcher dieselben aufgeführt werden konnten. Daß man aus den deutschen Darstellungen der in Deutschland wandernden englischen Schauspieler den ächten Shakespeare schon kennen gelernt habe, oder auch nur kennen lernen konnte, ist ein ungeheurer Irrthum. Die Bearbeitung Hamlet's, die uns durch Eckhof erhalten geblieben und die unzweifelhaft schon von Velthen gespielt wurde, annähernd aber wahrscheinlich dieselbe ist, welche die englischen Komödianten spielten, steht im Tone und Werth fast noch weiter von dem Shakespeare'schen Drama ab, als die Stücke Ayrer's und des Herzogs von Braunschweig.

Das erste größere Stück, dessen in den Nachrichten über die englischen Schauspieler gedacht wird, ist ein biblisches Drama „Vom Propheten Daniel, der keuschen Susanna und den zwei Richtern in Israel", welches 1602 in Ulm dargestellt und 1603 in Stuttgart wiederholt wurde.*) In den Verzeichnissen des altenglischen Theaters finde ich nur ein Stück dieses Gegenstands The comedy of the moste virtuous and Godlye Susanna aus dem Jahre 1568. Es ist also noch fraglich, ob dieser Darstellung ein englisches Stück auch wirklich zu Grunde liegt. 1607 ist in Cassel ein Stück zur Aufführung gekommen, welches wahrscheinlich mit der 1620 veröffentlichten „Comedie von eines Königs Sohn aus Englandt und des Königs Tochter aus Schottlandt" identisch ist. 1610 spielten englische Schauspieler zu Jägerndorf eine „Comedi aus dem Amadis", sowie 1611 die „Türkische Tryumph Komödie" auch „Comödie von Constantinopel"

*) In dem poetischen Bericht, welchen „Marx Mangoldt's Marckschiffs Nachen" über die Spiele der Engländer im Jahre 1597 zu Frankfurt a/M. giebt, wird nur des Narren und lustiger Comedien gedacht.

genannt, in Königsberg. In demselben Jahre wird der Aufführung einer Komödie von Tarquinio und Lucretia in Cassel und der „des Jud von Venedig, aus dem Englischen" in Halle gedacht, 1613 in Nürnberg der Stücke Philocle und Marion, Celde und Sedea, sowie der Zerstörung Trojas und Konstantinopels. Es war die Truppe des Kurfürsten von Brandenburg, welche sie spielte. Doch das liegt schon über Ayrer's Zeit hinaus. Die Truppen, die diese Spiele veranstalteten, waren nun des Deutschen vollkommen mächtig. Sie verfügten zum Theil über eine große Zahl Schauspieler, unter denen vielleicht auch schon Deutsche waren.

Es ist demnach sehr unwahrscheinlich, daß Ayrer größere englische Stücke durch die englischen Komödianten kennen gelernt. Wo aber wären wohl auch die gedruckten englischen Stücke, die ihm für die seinigen als Vorbilder gedient haben könnten? Für seine plumpe, geschmacklose Verbindung des Possenhaften mit dem Ernsten giebt es in der englischen dramatischen Literatur keine Beispiele. Wie sehr unterscheidet sich hierin selbst Kyd's Spanische Tragödie von seiner Bearbeitung desselben Gegenstandes; von dem englischen Edward III. im Vergleich mit dem seinen gar nicht zu sprechen. Wenn die englische Bühne wirklich Stücke besaß, die ihm für seine Art der Behandlung als Muster gedient haben könnten, so haben sie in England doch nie die Bedeutung gewonnen, um Aufnahme in die Literatur dieses Landes zu finden. Die damaligen deutschen Bearbeitungen von wirklichen uns bekannten englischen Stücken beweisen jedoch, daß diese Art der Behandlung erst in Deutschland entstand, daß die englischen Komödianten, um dieselben hier einzuführen, sich dieser Behandlung bedienen zu müssen glaubten. Ob Ayrer in der Aufnahme des Possenhaften in seine ernsten Spiele den englischen Schauspielen folgte oder hierin schon vorhandene Elemente des deutschen Dramas nur weiter ausbildete, wage ich nicht zu entscheiden. Gewiß aber ist, daß dieser possenhafte Theil seiner Stücke grade noch das ist, worin sich der Einfluß der englischen Schauspieler am entschiedensten zeigt.

Gleichwohl sind grade die Fastnachtsspiele Ayrer's gegen die des Hans Sachs sehr zurückgesetzt worden. Mehr als billig vielleicht. Zwar erreicht er ihn nicht in Umfang und Schärfe der Lebensbeobachtung. Es fehlt ihm jene glückliche, den Nagel so oft auf den Kopf treffende Kürze des Ausdrucks. Seine Neigung zur Ausführlich-

keit führt ihn bei mangelndem geistigen Reichthum in's Breite. Er steht gegen Sachs an treuherzigem, volksthümlichem Humor, an Schalkhaftigkeit und in der scherzhaft satirischen Zurechtweisung entschieden zurück. Doch wird andererseits zu bedenken bleiben, daß Ayrer den Kreis der Fastnachtsspiele erweiterte und hierdurch den Charakter derselben zum Theil auch veränderte. Hans Sachs bewegte sich hier vorzugsweise auf dem Gebiete der bürgerlich-bäuerlichen Sittenschilderung. Bei Ayrer herrscht dagegen darin meist ein schwankartiges oder novellistisches Interesse vor. Seine Fastnachtsspiele sind zum Theil kleine Lustspiele, zum Theil Farcen zu nennen. Bei anderen findet sich schon der Ansatz zu den späteren Harlekinaden. Man hat Ayrer vorgeworfen, zu dem Schmutz und der Rohheit der ältesten Fastnachtsspiele zurückgegriffen zu haben. Gewiß wenigstens ist, daß er da, wo er zu diesen (wie in seiner versoffenen Bäuerin zur Aluta) zurückgriff, am zotigsten, schmutzigsten ist. Wie es aber auch Hans Sachs nicht an solchen Auswüchsen fehlt, so fehlt es Ayrer wieder nicht an Spielen, die diesen an Ehrbarkeit und sittlicher Absicht sehr nahe kommen. Ich will dafür nur zwei dieser Stücke etwas näher heranziehen: Der verlarfft Franciscus nach Boccaccio oder wie Tittmann wahrscheinlich macht, nach Morlini,*) und Der Baur mit seim gefatter Todt.

Der verlarfft Franciscus ist gegen den Mißbrauch der religiösen Leichtgläubigkeit und den unzüchtigen Wandel der Mönche gerichtet. Leonora, eine schöne, vielumworbene Wittwe, die fest an der Treue zu ihrem verstorbenen Gatten hält, sucht einzig Trost in der Frömmigkeit:

Ich wil nach keinem Mann umbsehn,
Sonder vil in die Kirchen gehn
Vnd Gott zu eim Mann nemmen an
Vnd wil auch alle Tag hörn Meß,
Daß ich der Ueppigkeit vergeß
Vnd mir kein Mann komm in meim Sinn.

Vergebens sucht ihre Magd Ancilla, sucht sie ihr Nachbar Ehrenfried auf andere Gedanken zu bringen. Wogegen Bruder Lielhardt, der Mönch, welcher das schöne Weib alle Tage zur Kirche kommen sieht,

*) S. a. a. O. S. 155.

Zur Prim, der Frümeß vnd Metten,
Beim Tagampt, Vesper vnd Completten

ganz andre Betrachtungen anstellt:

O könnt mir zu theil werden nur
Dieser schönen Frauen Huld und Lieb
Ich nochmals vber die Schnur hieb.
Solt ich mein gewissen gleich beschwern,
Ich wolts als dafür leiden gern.

Die Gelegenheit, welche die Diebe macht, fehlt auch hier nicht. Leonore hat schon drei Nächte ein wunderbares Gesicht gehabt. Ihr träumte:

Daß der heylig Sanct Franciscus
Mir selbst sprach meiner Sünden buß
Und verhieß mir auch große Gnad
Auf Erden zu thun viel wolthat,
Weil ich sein Gotteshauß besuch.
Daß kann ich Gott nicht danken gnug,
Daß mir des Gottes heylig Mann
Mit seinen Gnaden wol beistan.
Jetzt erst ich keins Mans mer beger.

Ancilla hält nicht mit ihrer gegentheiligen Ansicht zurück, wird aber derb abgefertigt. Um schneller das Ziel zu erreichen, wendet sich Leonore noch um Rath an Bruder Lielhardt, welcher den Heiligen ja kennen und wissen müsse, wie er am besten zu verehren sei. Kein Mensch steht in der That auch mit ihm, nach des Mönches Versicherung, in so vertrautem Verkehre, als er, dem er schon mitgetheilt hat, wie er sich vorgenommen, Leonore in ihrem Kämmerlein aufzusuchen; woran er den Rath knüpft, sich still in alles zu fügen, was der Heilige ihr etwa auferlegen sollte, da es ja doch nur zu ihrem Heile sein könne, und eine Gnade sei, die ihr vor tausend Anderen zu Theil werde. Leonore ist ganz von dieser Erkenntniß erfüllt:

O Ancilla, lauff vnd zuricht
Alle ding auffs schönst in dem hauß
Vnd putz auch mein Schlafkammer auß.
Alle Wendt mit Deppichen beschlag,
Strey Blumen, Rosen in die Gmach,
Daß der hylig Vatter drauff geh!
Richt auch ein Gastbett zu, versteh
In der schön Cammer an dem Sal,
Schau, daß gar nichts fehl vberal!

Sie eilt selbst für den Heiligen eine Collation vorzurichten und einen Teppich bei dem Nachbar zu borgen, der bald ihr süßes Geheimniß erforscht hat und den Fallstrick bemerkt, den man der arglosen, schönen, doch leichtgläubigen Wittwe legt. Während sich Bruder Lielhardt zum heiligen Franciscus verlarvt, legt er die Maske des heiligen Petrus an, um ihm die Wege zu kreuzen. Leonore ist von des Heiligen Anblick froh überrascht und weist die Bedenken Ancilla's zurück, welche durch Gang und Gestalt an Bruder Lielhardt erinnert wird.

Ey, der hat kein solchen grauen Part,
So hat er auch kein fünff wunden,
Wie Sankt Franciscus jetzunden.
Darumb schweig vnd sey züchtig du.

Als aber der Pater im besten Zuge ist, sein Spiel zu gewinnen, erscheint der heilige Petrus. Leonore, von dieser unerwarteten Ehre niedergedrückt, fällt vor ihm nieder.

Ach heyliger Pater, das nur Gott walt
Wie muß ich das außrechnen schir,
Daß ihr zwey Heilig kommt zu mir
Armen verlassenen Wittfrawen?

Petrus aber beginnt ein peinliches Verhör mit dem Mönch, der sich für den heiligen Franciscus ausgiebt und den er nicht kennt, obschon er ihn kennen müßte, wenn er der ächte Franciscus wäre, der ja im Himmel unter seinem Verschluß ist und ohne sein Wissen nicht aus diesem heraus könnte. Da der Mönch nichts zu seiner Rechtfertigung hervorbringen kann, fängt ihn St. Petrus als einen Betrüger zum Entsetzen der Wittwe mit seinem Schlüsselbund zu bearbeiten an, bis er Pater peccavi macht und Alles bekennt. Die Wittwe aber erhält die Lehre, sich lieber einen tüchtigen Hausherrn zu wählen, als die Beute frömmelnder Betrüger zu werden.

Im „Baur mit seim gfatter Todt" erscheint eine Seite der dem vorigen Stücke zu Grunde liegenden Idee in völlig entgegengesetztem Sinne behandelt. Hier wird gewarnt, auf das zeitliche Glück ein zu großes Gewicht zu legen und das ewige darüber zu vernachlässigen. Claus Gerngast, ein Bauer, der sich etwas damit weiß, daß ihm seine Frau schon nach sechs Monaten, also früher als andere Frauen, einen Sohn gebracht, ist auf dem Wege nach einem Gevatter, aber geizig,

wie er ist, soll es ein reicher sein, der seiner Frau etwas Erkleckliches einbindet. Er verschmäht Christus, dem er begegnet, weil der die Armuth preist und auf den Himmel vertröstet, nicht minder aber den Teufel, dem er nichts Gutes zutraut, und auch sein Nachbar behagt ihm nicht, obschon dieser nach seinem Vermögen recht annehmbare Versprechungen macht. Da tritt ihm der Tod in den Weg, den ihm der Teufel auf den Hals gehetzt hat und der sich wie jene zum Gevatter erbietet, doch goldne Berge verspricht.

Ein gfatter zu gwinnen bist du bedacht,
Der dich an zeitlichm Gut reich macht
Gewinstu mich denn, sag ich dir zu
Daß ich kurtz reich machen thu
Und lerne dich eine solche Kunst,
Die kein Mensch kann auff Erden sunst
Vnd darffst dazu kein Arbeit thon.

Das ist nun grade, was Claus Gerngast verlangt, nur daß er noch zweifelt, ob es auch möglich sei. Der Tod heißt ihn Haus und Hof verkaufen und sich als Arzt aufthun:

Da will ich unterrichten dich,
Bey allen Kranken finst du mich
Vnd mich sicht man nicht bey jhm sein
Denn du sollst mich sehen ganz allein.
Wenn ich steh bei des Kranken Füße,
So wird derselbig sterben müsse,
Als dann so nimm dich sein nicht an!
Siehst du mich aber beim Kopffen stahn,
So darf du dich on aller scheuhn
Verloben bey ehren vnd treun,
Daß du jhm gwißlich helffen wolst
Lohns gnug du von jhm fordern solst,
Als hast du jhm erhalten das Leben.

Der Handel wird abgeschlossen, der Tod Gerngast's Gevatter, dieser ein Arzt und berühmt. Als er aber seines erworbenen Reichthums sich zu erfreuen gedenkt, packt ihn der Tod schon selber beim Schopf:

Gfatter Gerngast, du must sterben!

Vergeblich erfleht dieser Gestundung, vergeblich bietet er ihm für eine verlängerte Frist sein ganzes Vermögen an. Der Tod bleibt unerbittlich:

Was grossen guts het man mir gebn.
Wenn ich mich liess abtreiben gelt,
Ich wer der Reichst in der gantzen Welt.
Aber da hilft kein Gelt noch Gut,
Auch kein gewalt nicht helffen thut,
Auch hilfft weder Kunst oder Tugent,
So hilfft kein Alter noch Jugent
Da hilfft kein Freundschaft noch Gesipt,
Da hilfft kein Zusag noch Gelibt,
Auch hilfft kein Artzney noch kein bitt
Vnd auch kein Wehr vnd Waffen nit.
Kein Vöstung, Berg, noch tieffe thal
Vnd in Summa nichts vberall
Drumb mach dich auff! du musst mit mir.

woran der Nachbar noch die an Schiller erinnernden Worte fügt:

O Artzt, jetzund thu helffen dir,
Der du vor andern helffen thest.

Der Tod ermahnt zum Schluss aber Alle:

Sich gern vnd gütlich geben drein,
Der Todt sey gwiss, die Zeit sey klein
Vnd das sie ohn gstorben auff Erdn
Nicht können ewig selig werdn.
Denn ich, Tod, bin ja ein Durchgang
Zu des ewigen Lebens anfang,
Mach aller zeitlichen Ding ein end,
Das zergenglich ans ewig wend,
Da sie leben in friden werth,
Dass keiner wider her begert.

Was die Singetspiele Ayrer's betrifft, so sind sie wohl als die ersten rohen Anfänge eines deutschen Liederspiels zu bezeichnen. Wenigstens heisst es im Spiel Nr. 60: „Das ist das erste Spiel, Dass man bei uns hier singen thut". Es ist freilich in jedem nur ein einziger „Thon", eine einzige Melodie, nach der Alles ohne Unterschied hinter einander gesungen wird. Tittman hat Recht, dass dies nach unseren musikalischen Begriffen monströs erscheint; noch mehr gilt dies aber im dramatischen Sinne. Doch bleibt zu bedenken, dass die strophenartige Form im Drama Italiens länger die herrschende war und in den Laudi drammatichi, wenn auch nicht dem Inhalte, doch der Form nach, etwas ganz Aehnliches vorliegt. Ayrer scheint aber von England aus hierzu angeregt worden zu sein. Jenes als erstes deutsche bezeichnete Singetspiel ist in dem Tone des englischen

Roland verfaßt. Ayrer hinterließ selbst ein Lied dieses Namens. Unter Roland ist vielleicht Jan's Vater gemeint, der bei Ayrer in drei Spielen vom engelländischen Jan Posset unter diesem Namen auftritt. Ayrer's Singetspiele sind als Bänkelsängerlieder zu charakterisiren, die auf verschiedene Personen und Stimmen vertheilt sind. Ihre Wirkung läßt sich am besten an ihnen ermessen. Auch war durch die Stimmvertheilung mancher komische Effect noch hinzuzubringen, was sich sogar schon im Text herausfühlen läßt.

Man hat die Frage erhoben, ob Ayrer's Stücke wohl überhaupt aufgeführt worden seien, und hat es bezweifelt, weil die Vorrede der Ausgabe von 1618 nichts davon sagt, eher eine Stelle derselben auf das Gegentheil hinzuweisen scheint.*) Doch ist diese Vorrede erst dreizehn Jahre nach Ayrer's Tode verfaßt. Wenn daher auch einzelne Dramen von ihm zu seinen Lebzeiten aufgeführt worden sein sollten, so brauchte dies doch nicht mehr in so lebendiger Erinnerung zu sein, daß man die Erwähnung davon für nöthig oder ersprießlich hielt. Dagegen weist nicht nur die ganze Darstellungsweise, sondern einzelne Stellen der Einleitungen und Schlüsse darauf hin, daß wenigstens einzelne dieser Dramen aufgeführt worden sein werden. Andere waren aber wohl nur für den Hausgebrauch entstanden, worauf die oben angeführte Titelbemerkung zu dem „Knabenspiegl" hindeutet. Im Uebrigen mag Ayrer ebenso, wie Hans Sachs, unbekümmert um eine weitere Wirkung, nur zu eigener heimlicher Freude in stiller Schaffenslust Vieles geschrieben haben; denn daß er Aussicht gehabt hätte, in einem Jahre (wie 1598) vierzehn verschiedene Stücke von sich zur Aufführung bringen zu können, ist wohl zu bezweifeln. Damals wurden dergleichen öffentliche Aufführungen noch als Festlichkeiten behandelt und fanden wohl meist nur gelegentlich statt.

Weit früher als die Werke Ayrer's, erschienen die Dramen eines andern Dichters im Druck, von dem es gleichwohl zweifelhaft ist, ob er seine dichterische Laufbahn früher als Ayrer begonnen. Doch gehören seine Arbeiten jedenfalls noch ganz in's 16. Jahrhundert, was

---

*) Hier heißt es, daß Ayrer „zu seinen müssigen ruhstunden vnd erquickzeiten jhme belieben lassen zu der löblichen Poeterey, darzu er denn sonderlich einen guten geist vnd foelix, ja divinum ingenium gehabt, sich selbsten zu erlustiren vnd zu ergötzen.

nur für einen Theil, wenn auch vermuthlich den größten, der Ayrer'schen Dramen gilt. Dagegen schließt dieser sich enger an die ältere Form des nationalen Dramas an, während jener schon entschieden einen Bruch mit der älteren Richtung bezeichnet.

Herzog Heinrich Julius von Braunschweig*), geboren am 15. Oct. 1564 zu Wolfenbüttel, gehört zu den ausgezeichnetsten Männern der Zeit. Spittler (in seiner Geschichte des Fürstenthums Calenberg) vergleicht ihn dem gleichzeitigen Herzog Maximilian von Bayern, dem er „an Kenntnissen und Feinheit des Geistes, an Politik und Entschlossenheit, an Treue gegen den kaiserlichen Hof und schlauem deutschen Patriotismus" nichts nachgegeben habe. 1566 zum Bischof von Halberstadt postulirt, 1576 zum Rector der neu begründeten Universität zu Helmstedt ernannt, die er mit einer selbstverfaßten Rede eröffnete, 1581—85 als Administrator des Bisthums Minden thätig, vermählte er sich in diesem Jahre mit der Tochter des Churfürsten August von Sachsen, die ihm aber der Tod schon zwei Jahre später wieder entriß. 1589, nach dem Ableben seines Vaters, übernahm er die Regierung der Herzogthümer und verheirathete sich im folgenden Jahre zum zweiten Male mit Elisabeth, der Tochter Friedrich II., Königs von Dänemark. Seine Brautfahrt, wie Cohn sie erzählt, zeigt uns den Herzog als eine ächte Künstlernatur, voll Humor, Phantasie, Unternehmungs- und Lebenslust. Er eilte seinem Gefolge um eine halbe Tagereise von Kopenhagen nach Kronenburg voraus, wo er als fremder Hausirer mit Juweliergegenständen Zutritt bei seiner Braut erlangte, die verschiedene Kostbarkeiten von ihm auswählte. Nach dem Preise derselben befragt, verlangte er keck von ihr eine Brautnacht. Der freche Geselle ward natürlich in Haft genommen, bis sein Gefolge ihn als den Bräutigam der Prinzessin entpuppte und der übermüthige Scherz eine fröhliche Lösung fand.

Heinrich Julius war eine Art Wunderkind. Schon mit 10 Jahren hatte er die Welt durch eine theologische Disputation in Erstaunen gesetzt. 1578 veröffentlichte er drei von ihm gehaltene Universitätsreden. Man rühmte an ihm die Liebe zu Musik, Medicin, Chemie, Geometrie

*) Dr. W. L. Holland. Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. In der Bibliothek des literarischen Vereins in Stutgart. 36. Bd Stuttg. 1855. — Grimm, Herm., Essays. Hann. 1859. — Cohn, Alb. a. a. O. — Genée, R., Shakespeare's Drama in Deutschland. 1870 und?

und Baukunst. Von seiner Rechtskenntniß legen die in den Streitigkeiten mit der Stadt Braunschweig von ihm verfaßten Schriften Zeugniß ab, für seine staatsmännischen Fähigkeiten seine Erhebung zum Director des geheimen kaiserlichen Rathes zu Prag, wo er die letzten Jahre seines Lebens meistens verweilte und am 20. Juli 1613 auch starb. Wir werden annehmen können, daß er mit diesen mannichfaltigen Kenntnissen und Talenten auch ungewöhnliche Sprachkenntnisse verband, insbesondere des Französischen und Italienischen mächtig war, was zur Beurtheilung seiner dramatischen Werke von einiger Wichtigkeit ist. Der ihm befreundete Landgraf Moritz von Hessen-Cassel war mit diesen Sprachen völlig vertraut. Sie wurden ebenso wie das Spanische in der Casseler Ritterschaftsschule gelehrt. Er selbst entnahm die Stoffe zu den lateinischen Dramen, welche er schrieb, die aber alle verloren gegangen sind, dem Ariost und anderen italienischen Dichtern. Seine Gattin Juliane war ihrer Bildung und Sprachkenntnisse wegen berühmt. Sein Sohn Hermann, der ebenfalls fertig französisch und italienisch sprach, übersetzte des Diego de Saavedra politische Symbole in's Deutsche, seine Tochter Elisabeth die Psalmen Lobwasser's in's Italienische und ein Schäfergedicht, La fida ninfa, Contarino's in's Deutsche. 216 italienische Madrigale und Canzone, von ihr selbst verfaßt, bewahrt die Bibliothek von Cassel heute noch auf. Die Kenntniß des Italienischen war also zu dieser Zeit bei den wahrhaft Gebildeten in Deutschland nichts gradezu Ungewöhnliches.

Wann die dramatische Thätigkeit des Herzogs von Braunschweig begonnen, wissen wir nicht, wohl aber, daß sie mit dem Jahre 1594 beschlossen gewesen zu sein scheint. Sämmtliche Dramen, die uns von ihm bekannt worden sind, wurden in den Jahren 1593 und 94 edirt, mit Ausnahme des Fleischhauer, der aber zu den frühesten seiner Dramen gehören muß. Sie erschienen unter den Namen Hiehabdel, Hibeldeha, Hibbelepihal, in denen man die Anfangsbuchstaben der Worte Henricus Julius Dux Brunsvicensis et Luneburgensis Episcopatus Halberstadensis Antistes erkannt hat. Die Jahreszahl 1593 tragen die Drucke: Von der Susanne mit vierunddreißig Personen. — Von der Susanne mit einundzwanzig Personen. — Von einem Buler und Bulerin. — Von einem Weibe. — Von einem Wirthe. — Die Jahreszahl 1594 die Von einem ungerathnen Sohn. — Von einer Ehebrecherin. — Von einem Wirthe oder Gastgeber. —

Von einem Edelmann, welcher einem Arzt drei Fragen aufgegeben. — Von Vicentio Ladislao Satrapa von Mantua, Kempfern zu Roß und Fuß.

Man hat den Einfluß, den der Herzog von den englischen Komödianten erfahren, sehr hoch angeschlagen und ich leugne ihn nicht; glaube jedoch, daß man den italienischen meist unterschätzte, zum Theil hat man ihn ganz übersehen. Auch die älteren deutschen Dramen haben sichtlich mit auf ihn eingewirkt. Was den Einfluß dieser letzteren betrifft, so weisen einige seiner Stücke entschieden auf Frischlin zurück, der sich 1588 über Helmstedt nach Braunschweig wendete, hier im folgenden Jahre (1. Juni) den ersten Theil seiner griechischen Grammatik dem Herzog Heinrich Julius*) widmete und, nach seiner Vertreibung aus jener Stadt, Bewirthung bei letzterem fand und mit einer Gabe von ihm entlassen wurde. Von Frischlin konnte der Herzog nicht nur die Einführung volksthümlicher Zwischenspiele, sondern auch die der landschaftlichen Dialekte entlehnen, die bei Beiden eine so große Rolle spielen und die er auch in dessen Susanna schon vorfand. Herman Grimm weist auch auf gewisse Aehnlichkeiten der Susanna des Herzogs mit dem gleichnamigen Stücke Leonard Stöckel's (aus Bartfeld in Ungarn, Wittenb. 1559) hin. Ebenso klingt sie an einzelne Stellen des Rebhun'schen Dramas an. Dies ist vielleicht zufällig. Jedenfalls aber dürfte ihm das Stück des Sixt Birk nicht unbekannt geblieben sein, weil dieses, in's Dänische übersetzt, vor Friedrich II. seinem Schwiegervater, aufgeführt worden zu sein scheint. Auch die Teufel, durch die der Herzog seine Tragödien zu schließen pflegt, entnahm er zweifellos deutschen Stücken.

Für die Behandlung der Sprache in Prosa konnte ihm diese dagegen, so weit es sich beurtheilen läßt, keine Anregung geben. Sie war also entweder eine selbständige Neuerung, oder eine Nachahmung fremder Vorbilder. Auf die Kenntniß gedruckter englischer Dramen weist nichts bei ihm hin. Eine Stoffverwandtschaft zeigt einzig die Tragödie von einem ungerathenen Sohne bei ihm. Die Grausamkeit des altenglischen Dramas ist darin noch weit überboten und mit einer Geschmacklosigkeit verbunden, die dort kaum irgendwo

*) Der zweite Theil ist einen Monat später dem Landgrafen Moritz von Hessen-Cassel dedicirt.

anzutreffen ist und mit dem Rufe und Ruhme des Herzogs als eines geistvollen, hochgebildeten Mannes in einem kaum lösbaren Widerspruch steht. Auffallend sind ferner in diesem Drama gewisse ähnliche Züge mit verschiedenen Stücken von Shakespeare, als das Erscheinen der Köpfe dreier Ermordeten bei einem Gastmahl des Mörders, was an Macbeth, das Erscheinen einer Reihe Gemordeter im Traum, was an Richard III. und Cymbeline erinnert. Grade diese Aehnlichkeiten aber beweisen, wie derartige Uebereinstimmungen auch ohne jede Berührung stattfinden können, da diese Shakespeare'schen Dramen erst mehr oder weniger lange nach den Stücken des Herzogs geschrieben wurden und kaum Jemand glauben wird, daß Ersterer jene Züge von diesem entlehnt habe. Haben nun Beide aus einerlei oder doch aus verwandter Quelle geschöpft? Man wird auch hierin nicht zu weit gehen dürfen. Dies gilt in noch stärkerem Grade für die in des Herzogs Vicentio Ladislao von Grimm aufgespürten Aehnlichkeiten mit Shakespeare's Viel Lärm um nichts.

Dagegen wird sich englischer Einfluß in der Figur des Spaßmachers und in der Behandlung der Sprache und Scene gewiß nicht verneinen lassen. Ob der Herzog englische Schauspieler noch am Hof seines Schwiegervaters im Jahre 1589 traf, wissen wir ebensowenig mit voller Sicherheit, als ob er schon vor 1594 selbst englische Schauspieler an dem seinigen unterhielt, was indeß wahrscheinlich ist. Gewiß aber kannte er sie, wie ihre Spiele, bereits, als er seine Dramen schrieb. In seiner Tragödie von einer Ehebrecherin führt er Johan Bousett, den Spaßmacher, sogar als Engländer ein.

Ick bin ein Englisch Mann. Ick en sou dat dudsch sprake niet wol verstahn."

Er läßt ihn hier wie in all seinen übrigen Stücken aber niederdeutsch sprechen mit holländischen und englischen Wörtern untermischt. Deutsch und jedenfalls niederdeutsch sprachen, wie wir schon sahen, wenigstens theilweise, auch die Spaßmacher der englischen Truppen*), so lange diese noch selbst nur englisch zu spielen vermochten. Dieser niederdeutsche oder wohl auch niederländische Spaßmacher sprach dann aber immer in Prosa. In Prosa sprachen sicher auch alle englischen Schauspieler, sobald sie sich der deutschen Sprache selbst zu bedienen

*) Dies wird z. B. durch eine Nachricht aus Minden bezeugt.

anfingen. Sie also haben hauptsächlich die Prosa in Deutschland auf der Bühne in Aufnahme gebracht, aber sie nicht allein, auch die italienischen Stegreifspieler trugen mit hierzu bei.

Herman Grimm hat mit starker Betonung auf den italienischen Einfluß in des Herzogs von Braunschweig Dramen hingewiesen. Er glaubte diesen sogar schon in Reuchlin's Henno zu sehen, den er nicht für eine Nachahmung des französischen Pathélin, sondern ebenso wie diesen für eine Nachahmung eines italienischen Stückes hielt, weil er hier und dort in den Personen italienische Masken zu erkennen glaubte. Indessen weist bis jetzt nichts darauf hin, daß die italienische Maskenkomödie vor Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden ist, während der Pathélin schon 1480 existirte und Grazzini denselben noch 1550 in seinem Arzigogolo nachgeahmt hat.

Die Einflüsse des italienischen Theaters auf das unsere sind bis jetzt in ihren Anfängen wenig aufgehellt. Nur über das Auftreten der Italiener in Wien hat J. E. Schlager*) einiges Licht verbreitet. Darnach spielten im Jahre 1569 am kaiserlichen Hofe daselbst zwei italienische Komödianten, Flaminio und Taborino. Letzteren findet man 1570 zu ihrer Kaiserl. Majestät „Spilmann" ernannt. In diesem Jahre werden noch verschiedene andere italienische Schauspieler aufgeführt und als ersten Ranges gerühmt. Sie führten mehrere Komödien vor dem Kaiser auf. 1574 wird außer Juan Taborino auch Franciscina „sambt Gesellen mit ihren Comödien" erwähnt. 1583 zeigen sich italienische Schauspieler am Hofe Rudolph II.

Es ist nicht anzunehmen daß diese Schauspieler sich nur auf Wien und Prag beschränkt haben. Auch waren sie gewiß nicht die einzigen, die sich damals in Deutschland gezeigt.**) Selbst hiervon

*) Sitzungsberichte der historisch-philosophischen Klasse der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften. 1851. S. 147 u. f.

**) Nachdem dieses vor einiger Zeit geschrieben, ersehe ich aus Genée's eben erschienenen „Lehr- und Wanderjahren des deutschen Schauspiels", daß nach den noch nicht veröffentlichten Erhebungen von Dr. Loose in Meißen aus den von ihm an's Licht gezogenen Nürnberger Rathsprotokollen, daselbst schon 1549 und 1550 Italiener erschienen sind, welche, zwar nur Spielleute genannt, Komödien mit Springkünsten aufführten. — Eine weitere Bestätigung erhalten meine Vermuthungen durch die soeben von Dr. Karl Trautmann in München im dortigen Staatsarchive angestellten Forschungen, deren Veröffentlichung mit großem Interesse entgegenzusehen ist. Seinen mir in höchst liebenswürdiger Weise zur Verfügung

noch abgesehen, halte ich es für mehr als wahrscheinlich, daß gebildete und kunstliebende Fürsten, wie der Landgraf Moritz von Hessen-Cassel und der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig die epochemachenden Lustspiele so berühmter Männer wie der Cardinal Bibbiena, wie Ariost, Machiavell und Aretin gekannt haben. Bedenke man nur die rege Verbindung, welche zwischen den deutschen Humanisten und den italienischen Gelehrten und Schriftstellern des 16. Jahrhunderts bestand.

---

gestellten Mittheilungen entnehme ich hier nur Folgendes: „Gegen Mitte des 16. Jahrhunderts hatte sich zwischen den baierschen Herzögen und italienischen Herrscherfamilien ein Verkehr ausgebildet, der italienischen Einfluß, besonders in den Künsten, zur Folge hatte. So wurde der Bau der neuen Residenz in Landshut (1536—43) von italienischen Künstlern hergestellt. Der Geschmack italienischer Renaissance wurde aber besonders am Hofe Albrecht V. in München herrschend. Hier wurde unter anderem bei Gelegenheit der Vermählungsfeier des Erbprinzen Wilhelm mit Renata von Lothringen auch eine italienische Komödie zur Darstellung gebracht. Der am dortigen Hof als Kapellmitglied lebende italienische Musiker Massimo Trojano hat darüber in seinen in zwei Ausgaben erschienenen Discorsi delli triomfi, giostre, apparati, e delle cose più notabile fatte nelle sontuose nozze dell' Illustrissimo e Eccelentissimo Signor Duca Guglielmo etc. In Monaco MDLXVIII. ausführlich berichtet, woraus hervorgeht, daß es sich um eine Commedia all' improviso handelte, in welcher der berühmte niederländische, des Italienischen vollkommen mächtige Musiker Orlando di Lasso den venetianischen Magnifico spielte, von dem auch diese Komödie im Verein mit genanntem Massimo Trojano entworfen worden war. Während also diese Spieler Mitglieder der herzoglichen Kapelle waren, finden sich dagegen in einem Verzeichniß vom Jahre 1575 eine Anzahl italienischer Schauspieler als herzogliche Bedienstete in Landshut namentlich aufgeführt. Von ihnen führt auch Schlager zwei: Juan Maria und Silvester, in seinem Bericht über das alte Wiener Hoftheater an. Sie spielten nach ihm 1570 in Wien. Ein anderer dieser Schauspieler, Venturio Casparino Venetiano findet sich 1584 „mit seinen Mitverwohnten, Commediaten" auch wieder in München. In den Jahren 1570—75 muß nach Dr. Trautmann in Landshut sich ein reges italienisches Theaterleben entfaltet haben, worauf auch die berühmte Narrentreppe hindeutet. Schon ein Jahr früher zeigen sich italienische Schauspieler aber in Augsburg. Von den späteren hierauf bezüglichen, von Dr. Trautmann an's Licht gezogenen Thatsachen sei nur noch einer Mittheilung aus dem Jahre 1609 erwähnt. Sie betrifft einen „welschen Comedianten, welcher von der Herzogin von Braunschweig" an den baierschen Hof nach München „commandirt worden". Aus ihr also ergiebt sich ein nachweislicher Zusammenhang des Braunschweig'schen Hofs mit italienischen Schauspielern. Allerdings gehört er der späteren Zeit an und dürfte sich erst auf den Prager Aufenthalt des Herzogs zurückführen lassen. Jedenfalls aber macht er es wahrscheinlich, daß der Herzog der italienischen Sprache schon länger mächtig gewesen ist.

Auf die Bekanntschaft mit Aretin weist insbesondere des Herzogs Vincentius Ladislaus hin, insofern sich darin ein ähnliches Motiv wie in des ersteren Marescalco zeigt. Bei Aretin wird der weiberfeindliche Marschall eines Herzogs von Mantua zu einer Heirath halb überredet, halb gepreßt, bei der ihm ein verkleideter Page als Frau zugeführt wird. Bei dem Herzog von Braunschweig spielt Johan Panser die Rolle des letzteren, die des weiberhassenden Marschalls der eitle Vincentius Ladislaus, ein Großsprecher, welcher hier, wie jener bei Aretin dem Gelächter des Hofs preisgegeben wird. Der Name des Herzogs bei Aretin ist hier auf den Großsprecher, den Satrapa von Mantua übergegangen, der, wie er ein Vorläufer des Münchhausen ist, sich auch unverkennbar als directer Sprößling des italienischen Capitano erweist. In Aretino's Stücken lagen dem Herzog aber zugleich Muster von Prosakomödien vor, in denen er ebenfalls wieder Vorbilder für breit ausgeführte Zwischenscenen finden konnte, an denen beide Dichter so reich sind. Mehrere Vergleichspunkte bietet aber noch des Herzogs Tragödie von der Ehebrecherin und die ihr verwandten Stücke: Von einem Buler und Bulerin und Von einem Weibe mit der italienischen Maskenkomödie dar. Hier konnte Grimm wirklich mit Recht sagen, daß „in der Aufeinanderfolge der Scenen und in dem Wechsel der auftretenden Personen" die italienische Routine erkennbar sei. In diesen drei Dramen hat der Herzog ein und dasselbe Motiv, das man auch bei Ayrer (in dem Singetspil vom Förster im Schmaltzkübel) bei Molière in L'étourdi und in L'école des femmes und bei Shakespeare in The merry wives of Windsor in verschiedener Weise benützt findet, zu verschiedener Ausbildung gebracht. Die Ehebrecherin ist davon das entwickeltste. Hier scheint sich der Herzog eng an die Erzählung von einem Goldschmied und armen Studenten in Michael Lindner's Rastbüchlein angeschlossen zu haben, der selbst wieder aus italienischer Quelle (der zweiten Novelle der ersten Giornata im Pecorone des Giovanni Fiorentino geschöpft haben mag), wenn ihm nicht, wie Grimm glaubt, und wie auch ich es für möglich halte, ein italienisches Stück zu Grunde gelegen hat. Wie bei Lindner fehlt auch bei Fiorentino der tragische Ausgang, den der Herzog seinem Stücke gegeben,*) das doch,

*) Hier wird der Mann von der Frau wiederholt überlistet, die es zweimal

wie Grimm meint, auf einen lustigen Ausgang berechnet sei. Es ist grade dieser Widerspruch, auf welchen er jene Ansicht hauptsächlich stützt. Allein dieser Widerspruch in der Behandlung des Anfangs und Schlusses würde höchstens in des Herzogs Tragödie von einem Buler und Bulerin zu finden sein. Selbst hier aber kommt der tragische Schluß, so plump er herbeigeführt wird, nicht so ganz unerwartet. In dem Spiel von der Ehebrecherin ist er dagegen schon von Anfang an vorbereitet, wenn er auch dann in ganz anderer Weise, als man erwartet hat, eintritt. Hier trachtet der betrogene Gatte der ehebrecherischen Frau ganz offenbar nach dem Leben, nur daß er — wahrscheinlich zur Beschwichtigung seines Gewissens — sie vorher überführt sehen will, was er in aller Weise zu betreiben sucht, sie aber mit noch größerem Glücke stets zu vereiteln weiß. Er stattet zu diesem Zwecke einen armen, doch hübschen Burschen mit allem Möglichen aus, um seine Frau zu verführen. Dreimal genießt auch dieser — fast unter seinen Augen — der Gunst seines Weibes. Dreimal aber weiß es die Listige zu verhindern, daß sie von ihm davon überführt wird. Das bringt den Mann schließlich um seinen Verstand — er wird toll, die Frau aber grade hierdurch in ihrem Gewissen getroffen, giebt sich den Tod. Ist dieser rasche Umschlag aus dem Burlesken in's Tragische aber nicht grade echt italienisch? Zeigt sich in ihm nicht eine der besonderen Eigenthümlichkeiten der Commedia dell 'arte? Ist er aus ihr nicht auf das Marionettentheater übergegangen, wo wir ihn noch heute beobachten können? Auch bei Beolco finden wir denselben in seiner Komödie von der ehebrecherischen Dina schon vor, und merkwürdiger

---

bewerkstelligt, daß der Galan vor seinen Augen entschlüpft. Der Mann wird hier nicht von dem Liebhaber in's Vertrauen gezogen, der bei seinem dritten Versuche in Händel mit der Scharwache verflochten und hierbei erschlagen wird, worüber die Frau in Verzweiflung geräth und sich an seiner Leiche den Tod giebt. Dagegen hat das Stück Von einem Weibe wirklich den lustigen Ausgang, den Grimm für das charakteristische Merkmal der italienischen Herkunft ansieht. Die List triumphirt auf Kosten des Rechts. Hier wird der Gatte vor der Untreue seines Weibes gewarnt, die den vertrauensseligen bornirten Mann aber immer wieder zu täuschen weiß, während ihr Liebhaber anfänglich ziemlich verzagt ist. Erst als dieser sich anschickt, die Stadt, in der er so viel Gutes genossen, zu verlassen, zieht er den Gatten der Frau, ohne zu wissen, wer dieser ist, noch in sein Geheimniß. Die Frau weiß diesen aber auch noch jetzt von ihrer Unschuld zu überzeugen, so daß er sie nun erst recht gegen Jedermann zu vertheidigen bereit ist.

Weise führt auch bei dem Herzog von Braunschweig in dem einen der drei Ehebruchsdramen, Von einem Buler und Bulerin, das ehebreche Weib diesen Namen. Kannte der Herzog Beolco? Ich wage es nicht zu behaupten. Bei der außerordentlichen Verbreitung der Dramen dieses Dichters im 16. Jahrhundert ist es immerhin möglich. Hier würde er wenigstens noch weitere Anregungen zu der Einführung der bäuerlichen Dialektsprachen in's Drama gefunden haben.

Am meisten aber glaube ich italienischen Einfluß in der Behandlung zu erkennen, welche in einigen Stücken des Herzogs Charakter und Sprache des Spaßmachers zeigen. Ist dieser hier nicht schon ganz jenes Gemisch von Beschränktheit und Schlauheit, von Dünkel und scheinbar unbewußter Ironie, welches die Narren der italienischen Bühne kennzeichnet und ihre Bornirtheit nicht selten als bloße Maske erscheinen läßt. Auch ist er, wie sie, sich seiner Macht auf der Bühne schon völlig bewußt. Er mischt seine Reden überall ein, steht auf vertrautestem Fuße mit seinem Publikum und hält keinen seiner Gedanken zurück.*)

*) Ich hebe für das Gesagte ein paar Stellen aus der Scene hier aus, in welcher Helkia, Susanna's Vater, Johan Clant die zehn Gebote erklärt. Sie ist ein bloßes Zwischenspiel und umfaßt gleichwohl in der Holland'schen Ausgabe nicht weniger als achtzehn Seiten.

Clant will die Lehren erklärt wissen, die Helkia seiner Tochter eben gegeben. Helkia geht nur ungern darauf ein, weil Narren und Kindern sehr schwer etwas verständlich zu machen sei.

Clant. Et ist gudt min Here, auerst et müth nicht gar tho Kindisch sein, denn ick sey nein Kindt mehr, sunder ick sey ein Man, Sihet jey nicht, dat ick im Barth hebbe.

Helkia. Ich habe meine Tochter gelehret, das sie vor allen Dingen solle Gott allein lieben, fürchten, anbeten vnd jhm vertrawen.

Clant. Dat sol Susanna dohn, wat sol ick dann dohn?

Helkia. Barmhertziger Gott, was bistu vor ein Ebentheurer, laß mich erst ausreden, darumb sege ich dirs, das du solches auch thun sollest.

Clant. Wel, sey segget so ick sal Godt den Heren, die droven im Himmel sittet, allein anbeden, fürchten, lieuen vnd vertruwen.

Helkia. Ja, das hastu recht eingenommen. Gedenkke vnd thue darnach.

Clant. Wel, dat is gut, hebbe ick doch au thouören gesagt, dat ick ein so stadtlich verstandt hebde, auerst höret eins, in unser Hus achter der Dör, der stehet ein alder Godt, die hefft einen grawen Barth, dat is gar ein fein froy Man, und schön Person, viel schöner als ick, muth man ock denselben anbeden?

Helkia. Was sagestu, was ist das für ein Gott, dar du von krakelst.

Weisen hiernach die Narrenscenen in der **Susanna**, was die Behandlung der Rede und des Dialogs betrifft, auf italienischen Einfluß hin,

---

Clant. Wel, mein Here, seid jey doff, kondt jey nicht mehr hören? Hebbe ick doch gesacht, je stehet in unser Hus achter der Dör.

Helkia. Wie ist er dahin kommen, welcher Teuffel hat jhn dahin gebracht?

Clant. Wel, wat segge jey von Deuffel, Kompt die Deuffel wol in eur Hus. —

— — —

Clant. Wel, min Here, jey wolt au nicht entrüsten, ick hebben derhen gedragen.

Helkia. Wer het dir das befolen?

Clant. Ick hebbet emy sulvest beuholen.

Helkia. Wor hastu je denn genomen?

Clant. Ick schamet mey tho seggen.

Helkia. Wo hastu jhn bekommen?

Clant. Ey min Here, ick schamet mey soseggen. Ich hebbe —

Helkia. Was hast du?

Clant. Monseur, ick hebben — ey ick macht nicht seggen.

Helkia. Du solt mir's sagen.

Clant. Wel, ick salt au sagen, Ick hebben gekofft.

Helkia. Wo hastu jhn gekaufft?

Clant. Ick bint vergessen.

Helkia. Was leugstu mir viel vor, an welchem orth, vnd wie thewer hastu jhn gekaufft?

Clant. Ick macht nicht seggen.

Helkia. Du solt mirs sagen.

Clant. Ick hebbe jhm gekofft vor Thien gulden. (Zeiget die finger.)

Helkia. Zehn Gülden, von weme den?

Clant. Von de grote Kerke, de dort leidt in dith Stadt.

Helkia. O Schelm du leugst.

Clant. Nien, min Here, ick sey nicht scheldich.

Helkia. Schelm, du hast ja gestolen.

Clant. Nien, min Here, ick hebben nit gestolen, auerst ick hebben geholet aut dat Kercken, vnd in dath haus gedragen.

Helkia. Was wiltu damit machen.

Clant. Ick soln anbeden.

Helkia. Das soltu lassen, denn das hat vnser Herr Gott ausdrücklich verboten.

— — — — —

Clant. Wel dat is gut, wat wil jey mey numehr seggen.

Helkia. Was sol ich dir Narren viel sagen? Du verstehst mich doch nicht, was ich dir sage, mit einem Ohre hörestu, zum andern gehet es wieder heraus.

so läßt besonders die Charakteristik der beiden lüsternen Alten in der Gartenscene den Einfluß der englischen Schauspieler erkennen. Grimm fand diese Scenen bei aller Breite so trefflich, daß er in ihnen den Eingriff einer routinirteren Hand sah. In der That hat der Herzog sie kaum wieder erreicht. Auch stechen sie außerordentlich von der ungelenken Trockenheit der meisten Parthien des übrigen Stücks ab. Besonders sind die langen Reden des Helkia ein langweiliges Gemisch von landläufigem Kanzleipathos und umständlichen Kanzleistyl.*) Der

Clant. Wel ick sal eins tho holden, segget nu forth.

Helkia. Vnser Herr Gott hat zehn Gebot gegeben, darnach sich ein jeder Mensch richten sol, vnd was ich dir jetzum gesagct habe, das begreifft das Erste Gebot in sich.

Clant. Wel dat is gut, dat hebbe ick wol verstan, secht nu weiter.

Helkia. Wie nun das Erste Gebot gelehret hat, das man Gott allein solle anbeten, so lehret das Ander Gebot, man solle Gottes Namen nicht mißbrauchen, das ist, du solt nicht fluchen.

Clant. Nit fluken, worumme doth jeit dann?

Helkia. Ich habe nicht gefluchet.

Clant. Hebbe jey mey nit den Deuffel geflucket?

Helkia. Das habe ich so böse nicht gemeint, das ist aus hastn geschehen, man mus aber nicht aus böser gewohnheit vnd leichtfertigkeit fluchen.

Clant. Als ick ock floke, so sal ickt ock nit böse meinen.

Helkia. Ey so mustu es nicht verstehen, du wilt allzeit die Pferde hinter den Wagen anspannen.

Clant. Min Here, ick sihe hyr weder Perd noch Wagen.

Helkia. Du sihest dir den Teuffel nicht.

Clant. Höret flocke jey nu nit?

Helkia. Halt das Maul, vnd las die Narrey bleiben, wenn ich dir von so ernsthafftigen sachen bericht thun sol, oder lauff gar davon.

Clant. O min Here, weset mit mey tho freden, ick hebbet so böse nit gemeint, und segget nu weider forth, düth hebbe ick wol verstan, dat man nit flocken sol rc. rc.

*) Ich führe dafür eine Stelle aus den Ermahnungen, welche Helkia im Eingange des Stücks seiner Tochter Susanna giebt, an: „Dir ist bewußt, liebe Susanna, das ich von deiner Kindheit ahn, dich jhn vnd alle wege, zu aller Gottesfurcht vnd tugenden, nach dem Gesetze Mose vermahnet habe. Vnnd ob wol nicht ohne, das du durch diese verheyratung, mit diesem Manne, dich aus meiner Väterlichen Gewalt, etzlicher massen gewirckt hast. So kan ich doch aus sonderlicher Affektion, die ich zu dir trage, nicht vnterlassen, dich weiters zuerinnern vnd zuermahnen. Vor allen dingen aber, will ich dich ermahnet haben, das du Gott deinen Herrn einen Erschöpffer aller Dingen, von gantzem Hertzen, von gantzem Gemüthe, vnd von allen Krefften liebest, vertrawest, ihn ehrest vnd fürchtest. Denn

Herzog glaubte vielleicht damit das Feierliche zu charakterisiren; da man es auch in anderen seiner Stücke, wie in der Tragödie vom ungerathenen Sohn (in den Reden des Herzogs Severus) in diesem Sinne angewendet findet. Jedenfalls ist hier die Behandlung der Rede ganz deutsch, im Sinne der damaligen Zeit, wie ja auch die in der Dialektsprache gehaltenen Bauernscenen auf unmittelbarer Lebensbeobachtung beruhen. Für Grimm's Auffassung scheint es zu sprechen, daß der Herzog bei einer zweiten Bearbeitung des Stücks jene von ihm einer fremden Hand beigemessenen Scenen ausschied, freilich sie nicht allein. Das Stück mochte bei der Aufführung zu lang befunden worden sein. Auch hatte man vielleicht an der Vermischung des Heiligen und Komischen, sowie an den Anachronismen des Stückes Anstoß genommen. Wir finden in der zweiten Bearbeitung das komische Element bis auf die Figur des Johan Bouschet Morio, die einzig verschont blieb, aber äußerst beschränkt wurde, ganz ausgeschieden. Die Anachronismen, von denen sie strotzte, sind mit den „Sassischen, Gülischen, Düringschen, Schwebischen, Fränkischen, Cölnischen Bauern und den Meisnischen und Marckischen Frauen" fast in Wegfall gekommen. Das Ganze aber erscheint von der unmäßigen Länge von einhundertsechsundsechzig Seiten auf nur sechsunddreißig Seiten reduzirt.

Die Bauernscenen sind theilweise mit denen noch eines andern Stücks, Der Fleischhauer, welches also früher geschrieben, doch vom Herzog verworfen worden sein muß, weil er es nicht mit im Drucke erscheinen ließ, in die Komödie von einem Wirthe übergegangen. Wie der Fleischhauer gegen die Bestechlichkeit der Marktmeister und die Betrügereien der Fleischer, so ist die Komödie vom Wirthe gegen die Uebervortheilung der Wirthe und die Partheilichkeit der Gerichte gewendet. Auch hier begegnen wir wieder der Neigung des Dichters, seine Stoffe und Motive in verschiedener Weise zu behandeln. Seine Tragikomödie von einem Wirthe oder Gastgeber ist nur eine andere Bearbeitung des dem vorigen Stück zu Grunde liegenden Gegenstands, er hat ihm hier eine tragische Wendung gegeben und dazu wieder einmal die Teufel aus der Hölle heraufbeschworen.

In der Komödie von einem Edelmann findet sich der

---

die Furcht des Herrn ist der Weisheit anfang, vnd ist im hertzen grunt, allein bei den glaubigen vnd wohnet allein bei den auserwelten Weibern ꝛc.

Grundgedanke der Anekdote vom Abt und dem Kaiser in veränderter Einkleidung behandelt, die aber wesentlich hinter der aus der Bürger'schen Ballade allgemein bekannten Fassung des alten Fastnachtsspieles zurücksteht.

In den Spielen des Herzogs von Braunschweig liegen schon alle Elemente vor, aus denen sich die spätere Haupt- und Staatsaction entwickeln sollte. Doch auch die Grundform dazu war geschaffen, wozu schon die Behandlung der Rede in Prosa viel beitrug. Dies läßt sich recht deutlich aus einem Stück wie die Tragedia vom Ungeratnen Sohn erkennen, daher ich schließlich den Inhalt derselben mit Aushebung einiger kleinen Stellen hier mittheilen will.

Prinz Nero, um sich in den Besitz des Thrones zu bringen, tödtet zunächst seinen Vater und den Sohn seines Bruders während des Schlafes im Garten, ruft dann durch seinen Hülferuf die Mutter herbei, ersticht diese mit ihrer eigenen Waffe, damit es den Schein gewinne, als ob sie sich selbst aus Verzweiflung über den Anblick getödtet habe. Er vergiftet hierauf die Frau seines Bruders, in dessen Vertrauen er sich zu schmeicheln verstanden, durch einen Apfel im Garten und erwürgt endlich mit seinen Mordgesellen auch noch diesen auf einer seiner einsamen trübsinnigen Wanderungen im Walde. Um sich zu diesen Mordthaten vorzubereiten und abzuhärten, tödtet er vorher seinen eignen natürlichen Sohn auf den Rath eines Vertrauten: Der Prinz war nämlich von einer Anwandlung von Schwäche ergriffen worden.

„Wenn ihr konntet Menschen Blut, oder ein Hertz von einem Kinde bekommen — lautet der Rath — und bratet das auf Kolen, vnd esset dasselbe ein, So sollet jhr wol behertzet werden, Dann ich habe wol gehöret, Das ehemals Mörder solches auch gethan, auch so Blutgyrig danach worden sein, Das wo jnen ein Mensch begegnet, Wanns auch jhr eigen Vater vnd Mutter were gewesen, hetten sie jne erwürgen müssen."

Der Vorgang wird nun, wie all jene grausigen Dinge, mit aller Umständlichkeit auf die Bühne gebracht und dabei zunächst auf Schauder und Mitleid, nicht ohne Geschick, hingearbeitet.

Der Prinz geht mit seinem Söhnlein, das die Geräthe zu dem scheußlichen Mahle in seinen Händen trägt, in den Wald.

Infans. Haben wir denn noch weit nach dem Ort, da jr hin wollen?
Nero. Nein, wir haben nicht weit. Wir wollen baldt dahin kommen.
Infans. Wie weit wollen wir denn ins Holtz hinein gehen, ehe mir essen?
Nero. Laß dich nicht verlangen. Wir werden baldt zur Stedt kommen.

(Gehet allenhandt fort, darnach spricht er) Hie wollen wir bleiben. Setze die Flasche mit dem Wein, Vnd den Topff mit den Kolen dahin, Vnd komm dann henhero zu mir (der Junge setzt es nieder, gehet darnach hin zu seinem Vater).

Infans. Was soll ich nun mehr thun, lieber Vater?

Nero. Nimm das Holtz vnd blase die Kolen auff vnd mache Fewer. (Das Jünglein gehet hin, vnd thuts, Inmittelst gehet er auff vnd nieder, vnd sihet gar blutgyrig aus.)

Infans. Was wollet jhr dann nun mit dem Fewr machen?

Nero. Ich will etwas dabei braten.

Infans. Ihr habt jo nichts bey euch das jhr braten könnt.

Nero. Laß dich nicht verlangen, Ich wil baldt was bekommen. (Schweiget ein wenig stille, vnd bedencket sich, was er thun wil.)

Infans. Ach Vater, Ich kan hie nicht lenger bleiben, vnd wes nicht, Wie mir so angst vnd bang, das ichs nicht sagen kann, O behüte Gott, Wie grawet mich so sehr. (Thut als wolle er weg laufen.)

Nero. Hörstu nicht, komme zu mir, das grawen sol dir bald vergehen.

Infans. Ach Vater, ich kann hie nicht bleiben, Mir ist gar zu angst.

Nero (laufft jhme nach, vnd ergreifft ihn bey dem Arme, vnd führet jhn wieder zu rügk, vnd sagt) Du mußt mit mir gehen.

Für die unglaubliche Rohheit möge der Schluß dieser Scene noch sprechen:

Nero. Schweig! (Und setzet ihme das Knye auff den Hals, das er nicht mehr ruffen kan, der knab aber grunselt gleichwol) Warte, ich wil dir das grunseln bald verbieten. (Streichet die Ermeln auff, nimbt ein Messer vnd schneidet seinen Leib auff, vnd schepffet mit einem Schälichen jhme das Bluth aus seinem Leibe, vnd setzt es bey sich. Darnach nimpt er das Hertze jhme aus dem Leibe, vnd wirfft den Körper in ein Loch, Nimbt darnach das Gläsichen, vnd vermischet das Bluth mit Wein, vnd trinckts aus, das Hertze legt er auff die Kolen, bratet das, und frißts auff, Wann er das so alles verrichtet, gehet er ab, vnd spricht: Nun deucht mich, ich sey so keck, Wenn mich der Teuffel begegnete, ich wolte mich an jhme machen.

Wie viel Rohheit in den Stücken des Herzogs auch ist, so läßt sich der außerordentliche Fortschritt darin doch nicht verkennen. Die frühere steife Unbeholfenheit ist häufig verschwunden. Die Personen leben und sind voll Beweglichkeit und voll Ausdruck. Vieles von dem, was sie sagen, ist auf schauspielerische Action und Wirkung berechnet.

V.

Entwicklung der Schauspielkunst und der Bühne bis zum Auftreten Velthen's.

Gaukler und Joculatoren. — Verhältniß zu den Wunderdoctoren. — Schüler= und Bürgerkomödien. — Einrichtung der Bühne. — Schauplätze. — Feste Theater. — Einführung der italienischen Decoration und Maschinerie. — Fremde Schauspieler. — Niederländer und Italiener. — Englische Komödianten. — Englischer und italienischer Einfluß auf die Bühne. — Französische Schauspieler. — Charakter der früheren Schauspielkunst. — Veränderung desselben durch die fremden Einflüsse. — Urtheile über die englischen Komödianten. — Entwicklung deutscher Berufsschauspieler. — Frauen auf dem Theater. — Leistungen und Charakter der deutschen Truppen. — Anfechtungen, die sie erfahren. — Costüm und Ausstattung. — Theaterpreise. — Anziehungsmittel der Bühne. — Rohheit, Grausamkeit der Spiele. — Veränderung des Geschmacks der Bühne unter dem Einflusse der Schäfer= und Abenteurerromane. — Die englischen Tragödien und Komödien v. J. 1620 und 1630. — Beurtheilung der einzelnen Stücke dieser beiden Sammlungen.*)

So weit es sich heute beurtheilen läßt, hat sich die neuere deutsche Schauspielkunst aus den kirchlichen Spielen des Mittelalters den nebenherlaufenden Schaustellungen der Gaukler und Joculatoren, sowie aus den später aufkommenden Spielen der Bürger und Schulen entwickelt.

Gaukler und Joculatoren durchzogen wohl schon seit den Zeiten der Römer das Land. Doch verlieren sich die Nachrichten über sie in das Dunkel der Geschichte. Zu Heinrich II. Zeit waren sie noch in Menge vorhanden. Auch unter Ludwig dem Baier und durch das 14. Jahrhundert ist von ihnen die Rede. Doch haben wir von der Art ihrer Kunst keine genauere Kunde. Die um diese Zeit schon in

*) Die für diesen Abschnitt benützten Werke sind hauptsächlich:

A. Hagen, Geschichte des Theaters in Preußen im Neuen Preuß. Prov. Bl. X. — 1850. — Schmid, G. H., Chronologie des deutschen Theaters. 1775. — Fürstenau, Mor., Zur Gesch. der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Dresden 1861. — Ed. Devrient, Gesch. d. deutsch. Schauspielk. Leipz. 1848. — Schlager, Wiener Skizzen, Neue Folge. 1839. Ueber die Wiener alte Komödie. — Derselbe, Ueber das alte Wiener Hoftheater in d. Sitzungsberichten der phil. hist. Cl. der kaiserl. Acad. d. Wissensch. 6. Band. — J. Tittmann, Die Schauspiele der engl. Komödianten. Leipz. 1880. — Cohn, Shakespeare in Germany. — Hysel, F. E., Das Theater in Nürnberg. 1863. — Brachvogel, Gesch. des k. Theaters in Berlin. 1877. — Genée, a. a. O. —

Aufnahme gekommenen Hof- und Hausnarren mögen aber wohl zum Theil aus ihnen hervorgegangen sein, nicht minder die Lustigmacher der Aerzte und Charlatane, sowie die etwas später ans Licht tretenden Puppenspieler. Die wandernden Wunderdoctoren, Zahnbrecher, Oculisten und Steinschneider erscheinen in den Verordnungen oft mit den Schauspielern zusammengeworfen. Der komische Knecht des Arztes trat als Rubin aus dem Leben schon in die Mysterienspiele ein.*) Später wurde dieses Verhältniß von Hans Sachs in seinem Narrenschneiden auf die Bühne gebracht. Es ist das Abbild des ersten Berufsschauspielers, das uns darin entgegentritt. Glaubte doch A. Hagen, und nicht ohne einen Schein der Berechtigung, behaupten zu dürfen, daß die ersten Spaßmacher, welche die englischen Schauspieler mit sich nach Deutschland gebracht, den Quacksalberbuden der Niederländer entnommen gewesen seien, auf die er auch noch die Einflechtung der Pickelhäringsspiele in die englischen Komödien zurückführen möchte. Beide Stände hielten bis in's 18. Jahrhundert zusammen. In Italien hat sich ihre Verbindung sogar bis auf unsere Tage erhalten. Der Oculist und Steinschneider Marquardt unterhielt 1687 eine ganze Schaubühne, auf der zehn Personen agirten, um — wie es in seinem Gewerbscheine heißt — „seine Anwesenheit dem gemeinen Mann durch einiges Spiel kund zu machen.“ Bisweilen war wohl der Doctor auch noch sein eigner Lustigmacher oder doch mit dessen Gewerbe verbunden. Dies war nicht nur bei dem Theaterprincipal Beck der Fall, unter dessen Porträt v. J. 1703 die Worte standen:

Ein Künstler, der bin ich, wer dies nicht glauben will,
Setz sich auf einen Stuhl und halte mir nur still,
Ich nehm' die Zähne aus subtile und behende,
So hat der Schmerz, die Qual auf einmal gleich ein Ende.
Ich bin ein solcher, der noch viel mehr kann machen,
Wer mich agiren sieht, den mache ich zu lachen —

sondern auch bei dem Schauspieldirector Sebastian di Scio, einem Zeitgenossen und Rivalen Velthen's, sowie bei dem Gründer des Wiener Volksstücks, dem berühmten Komiker und Hanswurst Stranitzky, da

*) Z. B. in einem Osterspiel aus dem 15. Jahrhdt., in dem der Arzt ihm zuruft:
Nu schlag uf unser Gezelt
Und thu das allzuhend,
Daß die Erztei werd den Leuten bekannt.

dieser in den Wiener städtischen Grundbuchsacten v. 1727 als Mund- und Zahnarzt verzeichnet steht. Häufiger noch gehen Schauspieler und Marionettenspieler in einander über, wie wir z. B. Landolphi und Peter Hilverding bald mit lebendigen, bald mit mechanischen Acteurs werden agiren sehen. Der Zusammenhang der späteren Berufsschauspieler mit den alten Gauklern und Joculatoren erscheint schon hiernach außer Zweifel gestellt.

In ungleich umfänglicherer Weise trugen aber die Spiele der Bürger und Schulen zur Entwicklung der Schauspielkunst bei. Aus ihnen recrutirten sich die später entstehenden Truppen berufsmäßiger Schauspieler hauptsächlich. Schon früh waren die alten kirchlichen Spiele von den Klerikern an die Bürger und Schüler übergegangen. An der 1322 im Schloßgarten zu Eisenach vor Friedrich mit der gebissenen Wange stattfindenden Darstellung „Von den klugen und thörichten Jungfrauen" wirkten noch Kleriker mit Schülern zusammen. An anderen Orten traten damals schon Bürger hinzu. Als die Geistlichen sich aber ganz davon zurückgezogen hatten, waren es diese, welche die Ausführung dieser Spiele übernahmen. Die Schüler wurden dabei wohl nur selten umgangen, da man ihrer zur Darstellung der Mädchen- und jüngeren Frauenrollen bedurfte.

Diese Veränderungen konnten nicht ohne Einfluß auf den Charakter der Spiele bleiben. Dieselben verloren allmählich ihre streng kirchliche, symbolisch-feierliche Haltung. Weltliche, realistische Elemente gewannen in ihnen mehr und mehr Raum. Ihr Stoffkreis erweiterte sich. Manches, dem man nun in diesen Spielen begegnet, läßt das Vorhandensein weltlicher Spiele vermuthen, deren Aufführungen vielleicht nicht nur in den Händen von Joculatoren, sondern auch schon von Bürgern waren. Wie weit die Fastnachtsspiele zurückreichen, wissen wir nicht. Vielleicht daß wir in ihnen nur Reste älterer anderer Spiele zu sehen haben. Schon aus dem uns erhalten Gebliebenen läßt sich aber bei all ihrer Rohheit und Dürftigkeit erkennen, daß sie einer gewissen Mannichfaltigkeit nicht entbehrten. Doch sind uns schwerlich alle Formen derselben bekannt worden, da die, welche uns vorliegen, nur einem beschränkten Gebiet angehören, obschon diese Spiele ohne Zweifel viel weiter verbreitet waren. Ich habe dafür bereits (S. 12) auf die Mittheilung Hagen's verweisen können. Im 15. Jahrhundert scheint die Aufführung dieser weltlichen Spiele, wie das Theater der

Zirkeler in Lübeck beweist, bereits eine bestimmte Organisation gewonnen zu haben.*) Aus Nürnberg wissen wir wenigstens, daß im Jahre 1526 die Kirche St. Martha den Meistersängern zu Abhaltung ihrer Singschule und Spiele überlassen wurde, in deren Besitz sie bis 1614 verblieben. Aus Kaufbeuern wird um 1540 von einer Schauspielerinnung berichtet. Zur Zeit des Hans Sachs war in ersterer Stadt ein gewisser Häublein als Meister in der kläglichen Rolle, der Hochzeitbitter Teisinger in den Rollen von Kaisern und Teufeln berühmt, wobei er, was jene betrifft, mit dem Tüncher Zischer zu rivalisiren hatte, während der junge Perschla, ein Bürstenbinder, in jungen Frauenrollen nicht seines Gleichen gefunden haben soll.

In der Schweiz sind bürgerliche Spiele schon von 1515 an nachweislich. Ja, Gengenbachs Spiel von den zehn Altern dieser Welt soll nach dem ältesten Druck bereits 1500 von „etlichen ersamen und geschickten Burgern einr loblichen stat Basel" zur Aufführung gebracht worden sein. Zürich und Bern scheinen sich erst etwas später hierin angeschlossen zu haben. Hier finden wir auch die Jugend, d. i. also wohl Schüler, daran mit betheiligt. Weiterhin werden noch Solothurn, Olten, Freiburg, St. Gallen, Biel, Schafhausen, Luzern, Einsiedeln, Schwytz, Unterwalden, Zug mit solchen Spielen erwähnt. Sie wurden nun schon zum Theil nur von Schülern gespielt. Als Schulübung wurde das Schauspiel vielleicht erst im zweiten oder dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hier eingeführt. Auch darin scheint Basel eine hervorragende Rolle gespielt zu haben. Hier wirkte besonders der Augsburger Sixt Birk, sowie später Thomas Plater für sie, welcher die Schule des Rector Sturm in Straßburg, einen der bedeutendsten Sitze der Schulcomödie, durchlaufen hatte. Doch stammt die früheste Nachricht über derartige Spiele aus Zürich, wo schon 1531 auf dem Saale des Kirchen- und Schulraths der Plutus des Aristophanes, in der griechischen Ursprache, mit Musik in den Zwischenacten, dargestellt wurde (die Zwingli componirt haben soll), was schon auf eine längere Uebung in diesen Spielen hier hinweist.

*) Hagen berichtet darüber: Der Dichter war zugleich Regisseur. Ihm stand es frei, den Gesellschaftsmitgliedern, wenn er sie als Spielende in seinem Stück benutzen wollte, den Tanz zu verbieten, er ließ sich von den Schaffnern das Theater mit aller „Tobehorung" überantworten. Der Name Schauburg scheint niederländischen Ursprungs zu sein; da noch heute die Schauspielhäuser denselben dort haben.

Dagegen wird Jörg Wickram als derjenige genannt, welcher im 4. Jahrzehnt neben den Schulkomödien die bürgerlichen Spiele im Elsaß einführte. Um diese Zeit entwickelte sich, wie wir wissen, in den sächsischen Landen, neben der hier von Melanchthon besonders gepflegten lateinischen und griechischen Schulkomödie, noch ein christliches, moralische Tendenzen verfolgendes bürgerliches Drama, welches sich rasch über einen großen Theil von Deutschland verbreitete. Luther befürwortete aber auch noch die Einführung der deutschen Schulkomödie. Doch traf er hierin auf Widerstand. Noch 1552 schrieb die Güstrow'sche Schulordnung vor, daß deutsche Komödien für den gemeinen Mann, d. i. also öffentlich, nicht von Schülern dargestellt werden dürften, es sei denn unter dem Vorwissen und Gutachten der Regierung. Es gab der Schulmänner genug, welche gegen die deutsche, ja gegen die Schulkomödie überhaupt auftraten. Später mischten sich noch die Consistorien gegen sie ein. So erhob sich z. B. 1660 in Leipzig zwischen Stadtrath und Consistorium wegen der Darstellung einer deutschen Komödie durch Schüler der Thomasschule ein Streit, der bis an den Churfürsten ging.*)

Nachdem aber die Schulaufführungen einen öffentlichen Charakter erhalten hatten, und Lehrer und Darsteller dafür eine Gratification empfingen, oder ihnen wohl auch gestattet wurde, einen Einlaßpreis zu erheben, wirkten Ehrgeiz und finanzielles Interesse zusammen, die deutschen Spiele neben den lateinischen und griechischen hier in Aufnahme zu bringen, da jene natürlich ein größeres Publikum anziehen mußten und befriedigen konnten. Anfangs behalf man sich mit den deutschen Programmen, Rhythmologien und Argumenten, welche letztere zum Theil den Charakter und Umfang von Vor- und Zwischenspielen gewannen. Bald aber liefen den Spielen der altclassischen Sprachen Uebersetzungen derselben zur Seite, die aber auch wieder durch selbständige deutsche Spiele verdrängt wurden.

Anlaß zu den öffentlichen dramatischen Spielen der Schulen bot vornehmlich die Feier des St. Gregoriustages, weil dieser am 12. März 1604 gestorbene Heilige noch immer als Schutzpatron der Schulen verehrt wurde. Sie bestand ursprünglich aus einem Festzuge, dem

*) Wustmann, Eine deutsche Schulkomödie auf der Thomasschule 1660. In Schriften des Vereins für die Geschichte Leipzigs I. Bd. S. 82. Leipz. 1872.

ein „Greger" (ein silbernes Scepter) vorausgetragen wurde. Die Renaissance führte, wie in das christliche Drama, so auch in diese christliche Festfeier heidnische Elemente hinein, welche wohl auch mit einer theatralischen Aufführung schloß. Erst später wurden die Fastnacht und der St. Niclastag, sowie die Messen*) zu derartigen öffentlichen Darstellungen benutzt. Auch fehlte es nicht an Gelegenheit, die bald der Besuch einer fürstlichen oder einer sonst bedeutenden und berühmten Person, die Einführung eines neuen Rectors, oder ein Ehren-, Gedächtniß- und Jubeltag bot.

Was die Entwicklung des Dramas damals hemmte, war nicht nur der lehrhafte Zweck, der das bürgerliche und das Schuldrama jener Zeit charakterisirt. Der Umstand, daß die Dichter hier alle dafür etwa verfügbaren Kräfte in's Spiel zu bringen hatten, wurde besonders bei den bürgerlichen Schauspielen zu einem wahren Uebelstand, unter dem übrigens das mittelalterliche Drama auch schon, ja fast noch in höherem Maße gelitten hatte. Die Schulkomödie war doch, so lange sie sich noch ganz an die Nachahmnng der altclassischen Vorbilder hielt, nicht allzu figurenreich. Als man aber hiervon freilich abzuweichen begann und die Spiele öffentlich wurden, mischte sich der Ehrgeiz der Schüler und Eltern darein. Jene wollten alle gesehen werden, diese ihre Söhne darin wenigstens alle auftreten, wo möglich aber auch spielen sehen. Die bürgerlichen Spiele waren aber oft noch um vieles figurenreicher. Man kennt einzelne Massenvorstellungen derselben, an denen bis zu 600 Personen betheiligt waren.*) Bei derartigen Spielen wurde wohl meist an der mittelalterlichen Bühneneinrichtung mit ihrem dreifachen Schauplatz und ihren Ständen noch festgehalten. Sie fanden gewöhnlich in großen Hofräumen statt oder auf offenem Marktplatz, wenn nicht vor der Stadt draußen im Freien. In den Bühnenweisungen der Zeit spielt die Brügge eine hervorragende Rolle. Es scheint eine hinter dem vordersten Spielplatze gelegene höhere Anlage gewesen zu sein, die den Einblick auf einen unterirdischen Schauplatz gestattete, welcher unter anderm die Hölle

*) So fanden z. B. in Straßburg alljährlich zur Johannismesse öffentliche Aufführungen statt.

**) So das Spiel von König Saul und dem Hirten David des Mathias Holtzwart in Rappoltzwiler, an welchem bei seiner Aufführung in Basel 100 redende und 500 stumme Personen mitwirkten.

vorzustellen hatte. Von hier aus traten wohl auch die Geistererscheinungen auf. Bei diesen personen- und volkreichen Stücken hat es wohl selten an einem das Spiel einleitenden Aufzuge gefehlt. Die am Schauspiele betheiligten Personen versammelten sich an verschiedenen Plätzen der Stadt und brachen zu einer bestimmten Zeit rottenweise auf, um sich nach und nach zu einem allgemeinen Zug aneinander zu schließen, der sich dann nach dem Spielplatz bewegte. Francke in seinem „Terenz und lateinische Schulkomödie“ weist auf die Beschreibung einer dem Ausgang des 17. Jahrhunderts angehörenden Aufführung der Komödie Hester in München (cod. l. 324) hin, welche ein Verzeichniß darüber enthält, „an was ortten sich jede parthey, zum auff unnd abzug, finden soll lassen und auch zu was zeyt.“ Darunter finden sich u. A. „die Augustinerkirche, die Neuhäusergassen, die Pramusgassen, das Sendlingertor, die Sanazellergassen, der Neuhauser Zwünnger, der Ferbergraben, der Rindermarcht“ verzeichnet.*)

Da diese Stücke meist nach dem Beispiel der Alten in Acte getheilt sind und letztere fast immer mit dem Auftritt der Personen beginnen und mit dem Abgang der Personen von der Scene schließen, so hat man daraus gefolgert, daß die damalige Bühne den Vorhang noch nicht gekannt habe. Indessen ist zu erinnern, daß in den figurenreicheren Stücken noch länger an der Gewohnheit festgehalten worden zu sein scheint, die darin auftretenden Personen gleich von Anfang an die ihnen zugewiesenen Stände einnehmen zu lassen, sowie daß in einzelnen Stücken die Personen die Scene am Schlusse des Actes keineswegs zu verlassen hatten. So z. B. nicht in Rueff's Wilhelm Tell und in dessen Spiel von Wohl und Uebelstand einer löblichen Eidgenossenschaft, in denen, wie wir gesehen, der eine Act mit derselben Personenzahl und in derselben Anordnung schließt, mit und in welcher der nächste beginnt, so daß also, falls die Bühne, wie wahrscheinlich, inzwischen nicht geschlossen wurde, den Zuschauern der Zwischenact nur durch die inzwischen stattfindende Musik angedeutet ward. Schon von Alters her nahm man ja keinen Anstoß daran, außer den grade am Spiel betheiligten Personen, auch alle übrigen im Stück etwa vorkommenden vor sich auf der Bühne in den ihnen zukommenden Ständen zu sehen.

*) Schlager berichtet Aehnliches aus Wien; Döring in einem Schulprogramme v. J. 1874 aus Dortmund.

Diese noch aus dem Mittelalter überkommene Einrichtung der Bühne war aber jetzt nicht mehr die einzige. Hatte das Fastnachtsspiel in seinen einfachsten Anfängen doch überhaupt von jeder Bühneneinrichtung abgesehen. Einzelne Stücke der Schweizer lassen es sogar möglich erscheinen, daß bei ihnen auch noch die von der französischen Mysterienbühne adoptirte Nebeneinanderanordnung der Schauplätze zur Anwendung gekommen ist. Wogegen die Stücke des Hans Sachs und der ihm hierin verwandten Dichter auf einen um Vieles einfacheren Schauplatz schließen lassen, welcher dem des altenglischen Theaters sich bald mehr, bald minder angenähert haben mag. Schon jetzt scheint die Bühne, wenigstens hier und da, im Hintergrund und von den Seiten mit Vorhängen umrahmt gewesen zu sein, da z. B. in Wild's 1566 im Druck erschienenen „Spiel vom Doctor, seinem Sohn und dem Esel" ein Vorhang erwähnt wird, hinter welchem der Doctor mit dem Esel hervortritt. Bei der Aufführung dieser Stücke waren sicher immer nur so viel Darsteller auf der Bühne zugegen, als die Scene grade erforderte, und es genügte zur Andeutung eines Ortswechsels, daß die Spieler auf der einen Seite abtraten und andere, oder auch wohl sie selbst, auf der andern Seite der Bühne hervortraten. Sollten nur dieselben Spieler die Scene wechseln, so genügte es wohl auch, daß sie ein paar Mal im Kreis über die Bühne gingen. Dies findet man z. B. noch in einer Bühnenweisung des Fortunat vom Jahre 1624 vorgeschrieben. Als hier am Schlusse des vierten Actes Fortuna den Andolosia aus dem Wald herauszuführen hat, heißt es: „gehen zwei Mal herumb, darnach gehet die Göttin zurück." Diese Auskunft war auch auf der altenglischen Bühne gebräuchlich und ist hier sicher von daher genommen. Doch war sie wohl schon auf der deutschen Bühne länger bekannt. Wenn in des Leviten Kebsweib von Sachs der Levit in der ersten Scene des zweiten Actes seine Reise zu versinnlichen hat, wird man wohl auch nur auf diese Auskunft bedacht gewesen sein, wenn schon die Bühnenweisung nichts davon andeutet. (S. auch S. 174 im Ungerathenen Sohn.)

Es ergiebt sich hieraus, daß man, was Ort und Zeit betrifft, in Bezug auf das Auge der Illusion des Zuschauers noch völlig vertraute.

Die minder figurenreichen Spiele verlangten natürlich auch einen beschränkteren Spielraum. Sie konnten daher leichter in geschlossenen Räumlichkeiten aufgeführt werden. Diese boten so große Vortheile

für die Wirkung der Darstellung, daß dies gewiß wesentlich zur Vereinfachung der Spiele beitrug. Mehr noch wirkte aber darauf der Umstand ein, daß die fremden im Lande herumziehenden italienischen, niederländischen und englischen Berufsschauspieler die Anforderungen an die Darsteller steigerten. Schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts hielt es derselbe Adam Puschmann, welcher im Vorwort zu seiner Komödie Jacob und Joseph (1592) an den Dramen seines von ihm verehrten Lehrers Hans Sachs doch auszusetzen hatte, daß sie zu kurz und zu figurenarm seien, gleichwohl für vortheilhaft, darauf hinzuweisen, daß sein vierundvierzig Personen umfassendes Spiel sich leicht auf nur achtzehn Darsteller vertheilen lasse, wodurch es auch „den Consorten zu besserem Nutzen gereichen" würde.

Sturm, als Rector der 1538 zu Straßburg gegründeten Akademie, welcher die Schulkomödie besonders pflegte, war, wie es scheint, der Erste, welcher der dramatischen Kunst eine feste Stätte bereitete und ein besonderes Theater errichten ließ. Es heißt, daß man hier bald mit dem Theaterprunk der Jesuiten zu wetteifern begann, welche die Einrichtungen der italienischen Bühne, deren Maschinerie und Decorationen bei sich einführten.

In Wien fanden schon 1554 theatraliiche Aufführungen im Hofraum des neu eröffneten Jesuitencollegiums „am Hof" vor Tausenden von Zuschauern statt. Diese Spiele, besonders die Ludi Caesarei entfalteten großen Glanz, worin die Jesuitenschulen von Prag, Innsbruck und Linz rasch nachfolgten. Bei der Feier der Doppelkrönung Ferdinand III. und der Kaiserin Eleonore, 1627 zu Prag, brachten die Jesuiten daselbst eines jener Spiele, Pietas victrix, zur Aufführung, welches nicht nur mit großen Gesangschören, sondern auch mit den seltsamsten Maschinerien und Verwandlungen und mit neun verschiedenen Decorationen ausgestattet war.

Die bürgerlichen Spiele waren, wenn sie nicht im Freien stattfanden, meist auf die Höfe und Säle der Gast- und der Rathshäuser, sowie der Ballhäuser*) verwiesen,**) wenn ihnen nicht wie in Nürnberg und Augsburg außer Gebrauch gekommene Klöster

*) Das Ballspiel war ebenfalls von Italien aus in Deutschland eingeführt worden.

**) So spielte man in Wien im Boierschen Ballhaus der Himmelpfortgasse und in dem der Teinfaltgasse.

(in Nürnberg außer der Marthakirche noch das Dominicanerkloster; in Augsburg das Martinskloster) eingeräumt wurden. Fürsten, wie der Herzog von Braunschweig, der Landgraf von Hessen-Cassel und die Churfürsten von Brandenburg und von Sachsen, die sich für dramatische Darstellungen interessirten, ließen wohl in einem der Säle ihrer Schlösser Theater errichten.

Der Landgraf Moritz von Hessen-Cassel war der Erste, welcher in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts ein ausschließlich diesem Zwecke bestimmtes Gebäude errichten ließ, das er nach seinem Sohn Otto das Ottonium nannte. Christoph von Rommel*) sagt, daß es in Gestalt eines Circus gebaut und mit gemalten Decken verziert gewesen sei.

Regensburg war, wie es scheint, die erste Stadt, welche nachfolgte. Hier gab es 1613 sogar zwei Theater, das eine für die Sänger und Musiker der Poetenschule, das andere in einem derselben gegenüberliegenden großen Bürgerhause, welches für die Fechtschule und die Abhaltung von Festspielen eingerichtet war. Hier wurde damals für den Schauspieler J. Spencer eine dreißig Schuh hohe, auf sechs Säulen ruhende Bühne erbaut.**) Später errichteten die kaiserlichen Architekten Scorza und Bornacini ein Theater daselbst, das aber wieder abgebrochen und nach Wien in's Arsenal transportirt wurde (wahrscheinlich nur die Decorationen).

Nachdem die Schauspiele in Nürnberg von 1614 an nach dem „Halspruner Hof" und in den Gasthof zum goldnen Stern verlegt worden waren, ließ der Magistrat 1628 auf der Insel Schütt ein besonderes Theater erbauen, welches den Namen des Fechthauses erhielt, weil auch die öffentliche Fechtschule hinein verlegt wurde. Es war ein offnes Amphitheater nach antikem Muster, welches drei Gallerien und Raum für 3000 Zuschauer hatte.***) Es bestand bis 1811, wurde

*) In seiner Neueren Geschichte von Hessen II. S. 399. Cassel 1837.

**) S. Dom. Mattenleiter, Musikgeschichte von Regensburg. Regensb. 1866. S. 256.

***) Es hat sich ganz aus den Anfängen der hier stattfindenden Vorstellungen folgende Ankündigung erhalten:

„Zu wissen sei jedermann, daß all hier ankommen eine ganz neue Compagnie Comödianten, so niemals zuvor hier zu Land gesehen, mit einen sehr lustigen Pickelhering, welche täglich agiren werden schöne Comödien, Tragödien, Pastorellen und Historien, vermengt mit lieblichen und lustigen Interludie, und zwar heute Mittwochs, den 21. Aprilis werden sie präsentiren eine sehr lustige Comedi, genannt

aber in der letzten Zeit nur noch von Seiltänzern und Kunstreitern benutzt. 1641 war von Joseph Furtenbach dem Aelteren [nach seiner eignen Beschreibung im Kunstspiegel (Augsb. 1663)] in Ulm ein Theater erbaut worden, welches zunächst von Schülern des dortigen Gymnasiums gebraucht wurde. Die Zuschauer saßen in dem von der Bühne durch eine Vertiefung getrennten Parterre, in welche, wie bei dem alten römischen Theater, der Vorhang herabsank. Es heißt, daß es so viele Vorhänge als Acte gab. Auch muß das Herablassen derselben ein besonderes Spektakel dargeboten haben, da es von Trompeten und Pauken begleitet wurde. Das Theater hatte, nach Art des italienischen, Coulissen, die sich um Zapfen bewegten, und, wie die Periakten der Alten, dabei verschiedene Ansichten darboten. Der Hintergrund bestand aus zwei Theilen, die bei Verwandlungen aus einander und nach Rechts und Links auf die Seite geschoben wurden und hierdurch den neuen Prospect, (nach Furtenbach's Ausdruck „die Scheurwand") frei machten.

Im Jahre 1651 finde ich die erste Bretterbude herumziehender Schauspieler erwähnt*), die man in Wien, wie es scheint, mit dem Namen von „Hütten" bezeichnete. Hier würden sie dann, nach Schlager, allerdings noch früher vorgekommen sein. In diesem und dem folgenden Jahre schlug nämlich in Basel der Dirigent einer Bande, die sich „Englische und K. Majestät Comödianten" nannte, ein Bretterbude auf öffentlichem Platze auf, um „den Liebhaber mit guten Materien, oftmaliger Veränderung, kostbaren Kleidern und in italienischer Manier verziertem Theater, schöner englischer Musik**) und rechtem Frauenzimmer zu contentiren". Zu dieser Zeit war also die italienische Bühneneinrichtung bereits von den Berufsschauspielern, selbst von solchen, die sich englische nannten, adoptirt und die

---

Der Liebe Süßigkeit verändert sich in Todes Bitterkeit.
Nach der Comedi soll präsentirt werden ein schön Ballet und lächerliches Possenspiel:

Die Liebhaber solcher Schauspiele wollen sich nach Mittags Glock zwei einstellen uffm Fechthaus, allda um die bestimmte Zeit präcise soll angefangen werden.

*) Burckhardt, Geschichte der dramatischen Kunst in Basel, in Beiträge ꝛc. S. 204.

**) Englische Instrumentisten waren schon lange an deutschen Höfen beliebt.

Frauen auf der Bühne eingeführt worden. 1664 wurde in Dresden vom Oberlandbaumeister Klenzel das erste Opernhaus gebaut und drei Jahre später eröffnet (das heutige Staatsarchiv). Es soll an zweitausend Menschen gefaßt haben. Da die fürstlichen Herrschaften vorn im Parterre saßen, so war eine vertiefte Anordnung des Orchesters beliebt. Letzteres war durch Ballustraden vom Zuschauerraum getrennt. Stufen führten zu beiden Seiten herab. Auf zwei besonderen seitlichen Tribünen waren die Trompeter und Pauken aufgestellt. Der Zuschauerraum bestand aus Parterre, Amphitheater und zwei Gallerien, die in der Mitte durch eine große Loge (für den Hof) unterbrochen waren. Die Bühneneinrichtung war nach italienischem Muster. Im folgenden Jahre entstand auch in Augsburg, wo man sich seit 1630 mit dem Welser Stadel beholfen hatte, ein besonderes Komödienhaus. 1668 folgte Nürnberg, 1678 Hamburg, 1690 Hannover mit dem Bau eines Opernhauses. Dagegen war man in Wien noch zurückgeblieben. Erst zwischen 1700 und 1707 entstanden hier einige größere hölzerne Theater. 1708 aber begann die Stadt einen steinernen Theaterbau nächst dem Kärnthnerthore; für den von 1720 an das Privileg, öffentliche Vorstellungen zu geben, erlangt wurde.

Erst unter dem Einfluß fremder Schauspieler also hatte das Theaterwesen, noch mehr aber die Schauspielkunst, diesen Aufschwung genommen, nicht aber, wie man gewöhnlich annimmt, unter dem der sogenannten englischen Komödianten allein. Lange ehe englische Schauspieler nachweisbar sind, zeigten sich niederländische und italienische Schauspieler und Sänger in Deutschland.

Schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts werden in den Wiener Stadtprotokollen neben den Stipendiaten der Rosenburse (Bursa rosa) und den Schülern und Singknaben von St. Stephan „Niederländer und andere Fremde“ mit Bezug auf dramatische Spiele erwähnt. 1549 und 50 traten in Nürnberg, wie ich schon früher berührte, Italiener „mit Komödien und Springkünsten“ auf. 1555 befanden sich in der Kapelle des Churfürsten Moritz von Sachsen sechs Niederländer und sieben welsche Instrumentisten, an ihrer Spitze der Niederländer Mathias de Maître, sowie später der Italiener Pinelli. 1562 erhielt Orlando Lasso eine Berufung nach München. Auch am brandenburgischen Hofe gab es schon früh niederländische Sänger. 1560 und 61 zeigen sich wieder niederländische Schauspieler

in Wien. Im erstgenanntem Jahre zog der Kronprinz Max, nachmaliger Kaiser Maximilian II., den niederländischen „Spielmann Paul von Aundtdorf sambt seinen drei Gesellen" mit seinen Komödien an den Hof. Es waren an diesem die ersten derartigen Schauspiele. 1569 spielte man am baierschen Hofe die Calandria, und auch in Wien traten damals die italienischen Komödianten Flaminio und Juan Taborino auf. Letztgenannter zeigt sich das nächste Jahr im Verzeichniß der Hofbeamten. Zu dieser Zeit spielten noch andere Schauspieler unter dem Florentiner Joldino hier eine Tragödie und der Florentiner Horatius, der Venetianer Juan, der Trevisaner Sylvester und der Römer Juan Maria Komödien. Sie werden als Künstler ersten Ranges bezeichnet. 1574 findet man noch immer Taborino, 1575 „Franciscina sambt Gesellen" erwähnt. Auch 1583 zeigen sich wieder italienische Schauspieler am kaiserlichen Hofe zu Wien.*)

Es ist hiernach kein Zweifel, daß der italienische Einfluß auf das Theater in Deutschland gegen den englischen der frühere, wenn auch vielleicht länger der minder verbreitete war. Die früheste Nachricht, die wir bis jetzt von englischen Spielern in Deutschland besitzen, stammt aus dem Jahre 1586, in welchem König Christian IV. von Dänemark einige Engländer, die als Instrumentisten bezeichnet werden, dem Churfürsten Christian I. von Sachsen überläßt, unter denen sich aber auch ein gewisser Thomas Pope und George Bryan befanden, die nach den Untersuchungen Albert Cohn's jedenfalls Schauspieler und wahrscheinlich auch zeitweilig Mitglieder der Shakespeare'schen Truppe waren. 1591 gingen nachweislich wieder vier englische Schauspieler über die Niederlande nach Deutschland, um daselbst musikalische, gymnastische und dramatische Spiele (comedies, tragedies and histories) aufzuführen. Von ihnen gehörten Robert Browne und Richard Jones vorher der Truppe des Grafen Worcester an. Ein dritter, Thomas Sackville, trat später in den Dienst des Herzogs Julius von Braunschweig, jedenfalls wenn nicht vor, so doch in dem Jahre 1597, von welchem an seine Name bis 1617 in den Rechnungen der Herzoglichen Kammer erscheint. 1595 unterhielt der Landgraf von Hessen englische Schauspieler, denen er zeitweilig auf Reisen zu gehen erlaubte, daher

*) Ich verweise hier auf die S. 166 in der Anmerkung nachträglich gegebenen Ergänzungen.

man ihnen in diesem Jahr in Nürnberg und Cassel begegnet, auch Prag war von ihnen in Aussicht genommen. 1597 findet man englische Komödianten in Frankfurt a/M., 1599 in Hildesheim, 1600 in Brandenburg und in Meiningen, 1601 in Dresden, 1602 in Ulm, 1603 in Stuttgart, 1605 in Brandenburg, Elbing und Dresden, 1607 in Elbing und Gratz, hier unter John Spencer, 1609 in Cassel, Brandenburg, Dresden. Die Dresdner Gesellschaft, die auch im folgenden Jahre hier spielte, bestand aus nicht weniger als elf Personen. Sie war damals von Stuttgart gekommen. 1611 zeigt sich Spencer wieder in Königsberg. Seine Truppe war neunzehn Personen stark, ausschließlich der Instrumentisten. 1612 ist er in Nürnberg; 1613 in Dresden und Nürnberg, wo er u. A. „Philole und Mariane" sowie „Celide und Sedea" im Halsprunner Hof spielte. Von hier ging die Truppe nach Linz und nach Regensburg, 1614 nach Braunschweig. 1615 erscheint eine Truppe in Frankfurt a/M., möglicherweise dieselbe, die in diesem Jahr auch in Cöln spielte und aus vierundzwanzig Personen bestand, lauter Engländern, bis auf einen Niederländer und einen Deutschen. Der Herzog von Brandenburg hatte ebenfalls wieder eine englische Schauspielertruppe unterhalten, die um diese Zeit aufgelöst worden war. 1617 wurde Hans von Stockfisch von ihm mit der Bildung einer neuen betraut. 1616 spielten englische Schauspieler in Danzig. 1617 Spencer und noch eine zweite Truppe unter John Greene in Wien; in diesem und dem folgenden Jahre aber in Brandenburg, Elbing, Balge, Graz, Breslau und Dresden. Von besonderer Wichtigkeit sind die Darstellungen, welche in letzter Stadt und in Torgau eine englische Truppe in den Jahren 1626 und 1627 bei Hofe gab, weil uns von ihr ein Verzeichniß der aufgeführten Stücke erhalten geblieben ist.*) Es befinden sich darunter vier, welche auch

) M. Fürstenau in „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten v. Sachsen." I. 96. führt an: Romeo und Julietta, Julius Cäsar, Hamlet, ein Prinz in Dänemark, Lear, König in England, Hamann und Esther, Vom verlorenen Sohn*, von Fortunato Wünschhütlein*, Von Jemandt und Niemandt*, Von der Marterin Dorothea, vom Dr. Faust, Von Herzog von Mantua und Herzog von Verona, Von Christabella, Vom Amphitrione, Vom Herzog von Florenz, Vom König in Spanien und dem Viceroy in Portugal, Von der Chrysella, Vom Herzog von Ferrara, Vom König in Dänemark und König in Schweden, Vom Orlando Furioso, vom König in England, Von Hyronimo Marschall in Spanien und König in Aragonien, Von Josepho dem Juden in Venedig und des Königs

in der Sammlung der englischen Komödien und Tragödien v. J. 1620 enthalten sind. (Es sind die unten mit * bezeichneten.) Sowohl sie, wie die uns noch außerdem erhalten gebliebenen Stücke: Titus Andronikus, Romeo und Juliet und Hamlet, von denen die Fassung der beiden letzten allerdings erst auf die Velthen'sche Zeit hinweist, lassen erkennen, daß sie auch nicht den leisesten Begriff von der dramatisch-poetischen Bedeutung und Eigenthümlichkeit der englischen Originale zu geben im Stande waren.

Der dreißigjährige Krieg schränkte natürlich das Gebiet dieser Spiele mehr und mehr ein. Doch lassen sie sich noch immer hier und da verfolgen. So zeigen sich Englische Komödianten 1628, 1630 und 1635 in Nürnberg, 1639 in Königsberg und Osnabrück, auch 1643 noch in letzterer Stadt. Inzwischen hatten deutsche Gesellschaften den Engländern Concurrenz zu machen begonnen. Diese erhielten sich gleichwohl daneben noch fort. 1650 finden wir deren in Zittau und Oestreich, 1651 in Prag, 1652 und 54 in Basel und Straßburg, 1653 und 59 in Wien. An den drei letzten Orten scheint es dieselbe Truppe gewesen zu sein, da an ihrer Spitze an dem einen Ort Joris Jolifus, an dem andern Joseph Jori, an dem dritten Georg Jeliphus genannt wird. Joris Jolifus waren sicher Namen zwei verschiedener Personen. 1656 spielen englische Komödianten in Windheim, 1660 wieder in Zittau. Die letzte Notiz aber, die man über sie findet, gehört dem Jahr 1694 an.

Obschon die italienischen Schauspieler früher in Deutschland waren, als die englischen, ist doch nach Allem, was wir darüber wissen, der Einfluß der letzteren lange ein größerer gewesen, was sich schon daraus erklärt, daß der englische Geist dem deutschen näher, als der italienische stand und die Engländer sich der deutschen Sprache bemächtigt hatten und ihre Stücke dem deutschen Geschmacke anzupassen suchten, wogegen die Italiener bei ihrer Sprache und ihrer Darstellungsweise beharrten.

---

in Cypern Tochter, Von Barabas dem Juden in Malta, Vom alten Proculo, Vom Gevatter (Tod?), Vom Graf von Augier, Vom reichen Mann. — Weiterhin werden hier noch genannt 1630 Vom Ritter Arsidos, Von der Agrippina, Von der Isabella, Königin in Klein-Britanien, Von Prinz Celadon von Valentia. 1631 Vom Königreich Portugal, Vom Könige aus Grācia, Vom Könige aus Frankreich, Vom Königreiche Valentia, Vom Könige in Engellandt, Von der Constantia Königs in Arragonien Tochter. Vom Prinzen Serale und der Hippolyta.

Doch dürfen wir nicht übersehen, daß schon in den Spielen des Herzogs von Braunschweig italienischer Einfluß mit sichtbar wird, daß in der Sammlung der englischen Komödien und Tragödien v. J. 1620 das Stegreifspiel aufgenommen erscheint.*) Des Einflusses der italienischen Bühnenkunst auf die Jesuitenspiele ward schon gedacht. 1622 trat noch die Aufnahme der Oper nach italienischem Vorbild hinzu. Im Jahre 1626 findet man den italienischen Decorationsmaler Ledenti und italienische Balletmeister in Wien, wahrscheinlich auf Anregung der Eleonore von Mantua, zweiter Gemahlin Ferdinand II., zu deren Vermählung eine Bühne mit Decorationen, Landschaften und Perspectiven, errichtet wurde und italienische Sänger und Schauspieler darauf thätig waren. In der unter dem Namen Liebeskampf 1630 erschienenen Sammlung englischer Komödien und Tragödien befindet sich nicht nur die Uebersetzung des Tasso'schen Aminta, sondern auch noch ein anderes Schäferspiel. Schäferspiele kamen jetzt überhaupt sehr in Aufnahme und wurden zur höfischen Modedichtung. In Wien, wo es schon 1617 eine Sängerin Angela Stampin gab, die wahrscheinlich italienischer Herkunft war, wurden unter Leopold I. italienische Sänger und Sängerinnen bei Hof unterhalten. 1637 findet man die Cammervirtuosin Catanea, die Lucia Bertollin, Bartholomea Banzioli, Francisca Rossini und Catarina Strassoldin namentlich aufgeführt. In den Jahren 1651 ist der Hofarchitekt Bornacini (Burnacini) mit Theaterbauten in Wien und in Regensburg beschäftigt und 1655 findet sich zum ersten Mal eine italienische Hofkomödiantin, Isabella Barbarolla, genannt.

So ist es denn in hohem Grad unwahrscheinlich, daß, wie mehrfach behauptet wird, der Polichinell Landolfi, welcher 1668 in Sachsen ein Patent erwarb, der Erste gewesen sei, welcher in Norddeutschland die Aufmerksamkeit auf das italienische Stegreifspiel hingelenkt habe.

Doch habe ich immer noch weiterer fremder Einflüsse, die das deutsche Theater damals erfuhr, hier zu gedenken. Schon 1604 traten in Basel französische Schauspieler, David Florice und seine Genossen, Königl. Majestät von Frankreich Komödien- und Tragödienspieler, hier auf, indem sie von Paris aus Deutschland „perlustrirten und in den

*) Allerdings nur im Fortunat, wo es von Pickelhering immer nur heißt — „hier agiert Pickelhering.“

vornehmsten Städten auf ihrem Wege Vorstellungen gaben". Ihre theils der heiligen Schrift, theils der Historie entnommenen Stücke, in deren Darstellung sie „zu nicht geringer Verwunderung der Zuschauer eine bedeutende Uebung an den Tag legten", werden also von ihnen noch in mancher andern deutschen Stadt zur Schau gebracht worden sein. Dies gilt ohne Zweifel auch von denjenigen französischen Schauspielern wieder, welche 1613 unter Pietro Billet und Laurentio Venterio in Wien und 1630 unter Rabel in Dresden erschienen. Auch sind dies gewiß nicht die einzigen französischen Truppen gewesen, welche Deutschland damals bereist haben.

Der Einfluß, welchen diese verschiedenen fremden Schauspieler bei dem schon vorgeschrittenen Stande der Entwicklung ihrer Kunst auf die Deutschen ausüben konnten und mußten, läßt sich am besten beurtheilen, wenn man die ungeheure Unbehülflichkeit in Betracht zieht, in welcher die deutschen Schauspieler, nach den Bühnenweisungen selbst noch des Hans Sachs, befangen waren. Scheinen diese Vorschriften doch mehr für das Puppentheater, als für lebendige Darsteller gegeben zu sein, so mechanisch sind noch fast alle Bewegungen gedacht. Für die ganze Scala der Empfindungen des Staunens, der Verwunderung, des Entsetzens und der Verzweiflung giebt es z. B. nichts weiter als die stereotype Weisung: „schlecht seine (oder ihre) händt ob dem kopff zusammen". Die Erstürmung Jerichos ist bei Hans Sachs in folgender Weise versinnlicht: „Der König geht mit seinen Trabanten einmal oder drei herumb, blasen und machen ein feltgeschrey. Die Statt felt mit Gerümpel. Die Feind werden erschlagen. Sie tragen die todten ab, gehen darnach auch ab."

Adam Puschmann wirft auf diese Zustände und Verhältnisse in seinen Bühnenvorschriften ein scharfes Licht durch die Worte: „In Tragödien, da man kämpfen soll und kriegt oder rittermäßige Leute vertreten soll, kann mit Kindern nimmermehr rechtmäßig oder gleichförmig, sondern nur kindischer und weibischer Gestalt vollzogen werden. Also hat es auch keinen Schein, wenn man mit Kindern will Könige oder ansehnliche Potentaten vertreten." Außerdem soll der Actor darauf achten: „daß das Aussprechen der Wörter mit den Gestibus concordire". In welch tiefer Kindheit lag demnach hier noch die ganze schauspielerische Kunst, wenn von dieser überhaupt schon die Rede sein darf. Doch war die letzte dieser Vorschriften bei der naiv

kindlichen und unbehülflich symbolischen Darstellungsweise der Dichter auch keineswegs immer möglich. So z. B. nicht, wenn ein Monolog oder Gespräch im Wandern gehalten werden und der Darsteller gleichwohl seinen Platz vor dem Zuschauer behaupten sollte. Wir lernten ein solches Beispiel aus dem Leviten und sein Kebsweib schon kennen, andere bietet Greff's Lazarus dar, wo es vor einem großen Monologe heißt: „Das Nachfolgende muß alles verstanden werden, als werd's geredet auf dem Wege", daher auch folgerichtig am Schluß: „Nun ist er schier in Jerusalem" — oder nach dem Gespräche der beiden Knechte Malchus und Georgus: „Nu sind sie wiederum zu Haus gekommen".

Natürlich gab es auch Unterschiede hierin. Die Schauspielkunst lag nicht überall so in den Windeln. Es fehlt nicht an Stücken, welche schon auf eine ziemliche Beweglichkeit der äußeren Action berechnet sind. Auch traten gewiß schon einzelne schauspielerische Talente hervor, besonders im Komischen, auf den Akademien aber wohl auch im Ernsten. Bemerkenswerth ist z. B. dafür die Beschreibung, welche der Sohn Thomas Plater's von einer Darstellung giebt, die unter der Leitung seines Vaters 1550 in Basel statt hatte. Man spielte die Hypocrisis. „Darin — erzählt der Berichterstatter — war ich eine Gracie. Man legte mir der Herwegen Tochter Gertrud Kleider an, die mir zu lang waren, also daß ich im Umbhergehen in der Stadt sie nit ufheben konnt und zerriß. Weinperch war die Psyche, Scalerus die Hypocrisis. Theodor Zwinger, der klein, aber schön von Gestalt, war Cupido. Er spielte denselben mit so angenehmer Verschiedenheit der Geberden, mit so viel Anstand und Anmuth der Aussprache, daß er aller Augen auf sich zog und man schon damals die größten Fortschritte in ihm ahndete."

Der Einfluß, welchen die fremden Schauspieler ausüben, zeigt sich in besonders auffälliger Weise in einem Theil der Stücke Ayrer's, sowie in denen des Herzogs von Braunschweig. Obschon dieser Einfluß zunächst sehr oberflächlicher Art und nur auf eine möglichst bewegte äußere Action gerichtet gewesen zu sein scheint, so wurde den Darstellern darin doch zugleich Gelegenheit geboten, auch das innere Leben zu bedeutenderem, mannichfaltigerem und ergreifenderem Ausdruck zu bringen. Man sehe sich z. B. nur hierauf die oben ausgehobene, wenn auch unglaublich rohe Scene aus Der ungerathene

Sohn an. Was vermochte ein tüchtiger Schauspieler nicht aus ihr zu machen.

Gewiß gehörten die fremden Schauspieler nicht zu den bedeutendsten ihres Landes, wenn schon die 1570 in Wien erschienenen Italiener als Schauspieler ersten Ranges bezeichnet werden und einige der englischen vorübergehend den ersten Londoner Theatern angehört hatten. Daß sie aber bedeutend über das herausragten, was die Deutschen bisher zu leisten vermocht, geht genügend aus dem Aufsehen hervor, das sie zum Theil, wie 1604 die französischen Schauspieler in Basel, erregten. Auch über die englischen Darsteller liegen verschiedene günstige Urtheile vor und jedenfalls haben sie zu jener Zeit am meisten von sich reden gemacht. Dies ist um so weniger zu verwundern, als einzelne von ihnen, wie schon bemerkt, den ersten Londoner Truppen angehört hatten. Gleichwohl fragt es sich, ob sie damals von der Kunst der Shakespeare'schen Bühne auf der deutschen einen umfassenderen Gebrauch machen konnten? Der Vergleich der sogenannten englischen Komödien und Tragödien vom Jahre 1620 mit den ihnen etwa zu Grunde liegenden Originalen macht dies sehr zweifelhaft, was eine weitere Bestätigung noch dadurch erhält, daß z. B. der Berichterstatter über die 1597 in Frankfurt a. M. spielenden Komödianten hauptsächlich nur dem Narren und dem Springer seine Aufmerksamkeit und seinen Beifall zuwendete.*)

Da war nun weiter mein Intent,
Zu sehen das Englische Spiel,
Davon ich hab gehört so viel.
Wie der Narr drinnen, Jan genennt,
Mit Bossen wer so excellent:
Welches ich auch bekenne fürwar,
Das er damit ist Meister gar.
Verstellt also sein Angesicht,
Daß er keim Mensch mehr gleich sicht.
Auff tölpisch Bossen ist sehr geschickt,
Hat Schuch, der keiner jhn nicht trückt.
In sein Hosen noch einer hett Platz.
Hat dran ein ungehewren Latz.
Sein Juppen ihn zum Narren macht,
Mit der Schleppen, die er nicht acht.

*) Marx Mangoldt, Marckschiffs Nachen. p. 12. 1597.

Wenn er da fängt zu löffeln an
Und dünckt sich seyn ein fein Person.
Der Wursthänsel ist abgericht,
Auch ziemlichermaßen wie man sicht:
Vertreten beyd ihr Stelle wol.
Den Springer ich auch loben soll,
Wegen seines hohen Springen,
Und auch noch anderer Dingen:
Hofflich ist in all seinen Sitten,
Im tantzen und all seinen Tritten,
Das solchs fürwar ein Lust zu sehen,
Wie glatt die Hosen ihm anstehen.
— — — — — — —
Denn nicht alle, versteht mich recht,
Hinein zu diesem Spiele gehn,
Die lustige Comedien zsehen,
Oder der Music und Saitenspiel
Zu gefallen, sonder jhr viel
Wegen des Narren groben Bossen
Vnd des Springers glatten Hosen.

Das Lob, welches Joh. Rhenanus d. j., seit 1610 Leibarzt des Landgrafen von Hessen, im Vorwort zu einer von ihm noch im Manuscript erhaltenen Komödie über den Streit der Sinne vom Jahre 1613 den englischen Komödienschreibern und Darstellern ertheilt, bezieht sich fast nur auf das, was er in London, nicht auf das, was er in Deutschland von ihnen gesehen. Die Stelle lautet nämlich nach W. Lynker (Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel. 1865 S. 249):

„Es haben aber die Alten solche (die Spiele) nicht allein hoch gehalten, sondern sie werden auch noch heutigen Tages beinahe von allen nationibus Europae exercirt, da die Engländer, beids, was die Composition und dann auch die Action belangt, ohne Zweifel den Vorzug haben. Denn was die Poeten und Comoedienschreiber anlangt, brauchen dieselben in wichtiger, gravitätischer und trauriger Materia ein sonderlich jambicum pentametrum, damit sie den Comödianten die Action gleichsam in die Hand geben, in geringen Sachen aber reden sie nur schlecht und in Prosa, damit hohe und geringe Dinge nicht commisciret, sondern einem jeden Theile seine Gebür zugestellet werde, und also beids ligatam und solutam orationem in den Comödien sehr nöthig zu sein erachten, auch eine ohne die andre, (wenn man eine rechte Action nach Gelegenheit der Personen und Materia haben will) nicht wohl sein könne, vermeinen. Dieses hat den deutschen actoribus (so viel mir bewußt) bißhero gemangelt, welche sich entweder ganz an die Reimenverse gebunden oder alles ohne Unterschied in Prosa vorgebracht haben, darinnen

wichtige Sachen mit gebührlichen actionibus sehr schwerlich ausgedrückt werden können. Es haben auch viel vermeinet, es sei uns Deutsche unmöglich in unser Sprache die Engländer zu imitiren und gleiche carmina zu schreiben. Was aber die actores anbetrifft, werden solche, wie ich in England in Acht genommen, gleichsam in einer Schule täglich instituiret, daß auch die vornehmsten actores sich von den Poeten müssen underweisen lassen, welches dann einer wolgeschriebenen Comödie das Leben und Zierde gibt und bringt, daß also kein Wunder ist, warumb die Engländischen Comödianten (ich rede von geübten) andren vorgehn und den Vurzug haben.

Der Zwischensatz „ich rede von geübten" beweist, daß sein Urtheil sich durchaus nicht auf alle in Deutschland herumreisenden englischen Komödianten bezieht. Auch Joh. Conr. Marck im Vorwort zu seiner Uebersetzung des Beel von Betulius (Sixt Birk), 1615, sagt nur, daß er zwar keineswegs unbefriedigt von der Art und Weise der englischen Komödianten sei, doch aber vorgezogen habe, bei dieser neuen Bearbeitung dem alten traditionellen Gebrauch und seinem eignen Geschmack zu folgen.

Bestimmter lautet das Urtheil, welches in dem, den englischen Komödien und Tragödien (von 1620) vorausgeschickten Vorwort enthalten ist. Hier wird gesagt, daß die englischen Komödianten „wegen Anmutigkeit ihrer Geberden, auch öffters Zierligkeit von Reden bey hohen und Niederstands Personen großes Lob" erlangten.

Ohne die Bedeutung des Einflusses der englischen, wie auch der anderen fremden Komödianten zu über- noch zu unterschätzen, glaube ich behaupten zu dürfen, daß er hauptsächlich darin bestand, zur Naturbeobachtung und Naturnachahmung angeregt, die Schauspielkunst aus dem Zwange der alten Unbehülflichkeit befreit und durch ihr Beispiel die Bildung von Verbänden eigentlicher Berufsschauspieler, wenn nicht in's Leben gerufen, so doch in ihrer Entwicklung gefördert zu haben. Denn daß es schon vor Erscheinen der fremden Truppen Berufsschauspieler gegeben hat, geht z. B. aus einem Steuererlaß vom Jahre 1553 hervor, in welchem schon Komödianten mit Gauklern und Charlatanen in eine Klasse geworfen werden.*)

Die Komödien, welche der Magister Vitus Strobel, „Gemeiner Stat Stipendiatenpräceptor" (1555), neben „Springern" im Wiener Rathhaus zur Aufführung brachte und für die er „vier Taler, nebst einem halben Taler für den Narren in der Comedie" erhielt, will ich

*) Siehe Hagen a. a. O. S. 264.

hierbei noch nicht in Betracht ziehen. Wogegen der Spilman, welcher in demselben Jahre mit Knaben Spiele und Springen daselbst anstellte, wohl schon den Berufsschauspielern zuzuzählen sein dürfte. 1571 begegnet man hier ferner dem deutschen „Rechnenmeister und Komödianten" Mathias Hann „mit seinen Gehilfen" aus Prag, 1578 dem Steinmetz Thomas Schmidt aus Heidelberg, 1593 ist in Tübingen von einem Schauspieler Hans Pfister und „seiner ehrbaren Gesellschaft" die Rede, 1596 spielte ein Daniel Haubtmann mit seiner Gesellschaft in Prag. In Corbach hatte gleichfalls um diese Zeit ein Buchbinder, Namens Pfeilschmit, Burschen und Gesellen zu einem Schauspielerverbande vereinigt.

Um 1600 stand der oben erwähnte Hans von Stockfisch als Schauspieler an des Churfürsten von Brandenburg Hofe in Gunst. 1601 tragirte Christian Forchheim mit seinen Genossen ein römisches Stück vor der Churfürstin von Sachsen in Dresden. 1602 producirte sich ein gewisser Georg Weißbier, angeblich aus Rußland, nebst noch fünf Personen mit dramatischen Spielen in Basel. 1613 spielte der Hofbalbierer Melchior Meyer in Dresden vor dem Churfürsten von Sachsen „Comoedienweiß den Amadis auß Frankreich" und „die Bavern Comedy". 1615 begegnet man ferner Barthele Ibele und 1617 Heinrich Schmidt in Wien. 1618 stand Jonas Schiessel als Hof- und Tafelkomödiant in kaiserlichen Diensten daselbst. 1622 spielte in Berlin die Treu'sche Truppe. Schon früher tauchte hier und da die Sonnenhammer'sche Gesellschaft auf; etwas später die des Karl Paul, des Sohns eines Obristlieutenants. 1626 erhielt der Freiberger Springer Hans Schilling mit seinem Schwiegersohn Lengsfeld ein Patent, die freie Kunst des Springens und theatralische Spiele in den churfürstlich sächsischen Landen produciren zu dürfen. 1646 sah Pastor Rist eine unter Andreas Gärtner stehende Truppe, die aus lauter feinen gelehrten und wohl geschulten Komödianten bestand. 1648 erregte eine andere unter Prinzipal Schneider, der sich Magister Sartorius, Präses und Herzog Thaliens nannte, viel Aufsehen. 1654 werden der Schauspieler Johann Fasteyer aus Cassel, 1656 sächs. deutsche Komödianten, 1658 Innsbruckische, so wie auch ein gewisser Enkher aus Dresden, 1660 Karl von Zimmern mit seinen Studenten, 1663 und 1667 eine Innsbrucker Bande, 1665 Hamburger Komödianten, sowie Jacob Kühlmann, etwas später churfürstlich sächsische Komödianten unter Hans Ernst Hofmann erwähnt.

Wir sehen hieraus, daß vor und neben den fremden Schauspielertruppen, welche Deutschland durchzogen und vorübergehend an einem oder dem andern seiner vielen Höfe Unterhalt fanden, sich eine ziemlich große Zahl deutscher Komödiantenbanden, bald mehr, bald weniger von ihnen beeinflußt, entwickelten, die aber alle auf ein unsicheres, abenteuerliches Wanderleben angewiesen waren, welches auf phantastische jugendliche Gemüther zwar einen anziehenden Reiz ausüben mochte, der stetigen Entwicklung des Dramas und der Schauspielkunst aber weit mehr gefährlich, als förderlich war. Stabile Theater bildeten sich zwar gleichzeitig an einigen Höfen. Sie gingen jedoch von den fürstlichen Kapellen aus, die ursprünglich nur kirchlichen Zwecken gedient hatten, und kamen deshalb zunächst auch nur der Entwicklung des musikalischen Dramas zu Gute. Erst 1668 wurde am churfürstlichen Hofe zu Dresden wieder der Grund zu einem stabilen deutschen Schauspiel, durch die Anstellung von Christian Starke mit noch sieben anderen Personen, als churfürstlich sächsische Hofschauspieler, gelegt — ein Unternehmen, welches jedoch nicht viel längeren Bestand haben sollte, als die früheren ähnlichen Versuche des Landgrafen Moritz von Hessen und des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig.

Diese verschiedenen deutschen Truppen recrutirten sich aus der Jugend der verschiedensten Stände, doch lieferte, wie es scheint, anfänglich das Bürgerthum, später das Studententhum die hauptsächlichsten Kräfte dazu. Frauen scheinen noch längere Zeit davon ausgeschlossen geblieben zu sein. Es waren sicher die Italiener, welche auch hier die Frauen in Aufnahme brachten. Isabella Barbarolla (1654) ist die erste Komödiantin in Deutschland, die uns namentlich bekannt worden ist. Schon drei Jahre früher aber werden, wie wir schon sahen, „echte Frauenzimmer“ unter Joris Jolifus in Basel und 1654 auch noch bei der Truppe eines Jean Baptiste in Hamburg erwähnt. 1659 finden sich in einem Kemptener Rathsprotokoll*) unter den Darstellern einer publico actio de S. Alexio, welche auf dem Kirchhofe „in Zusehung etlicher tausendt Menschen exhibirt“ wurde, folgende Frauen verzeichnet: „Maria Henszeler, Beelgen Mennickes, Beelgen Klandten, Entgen Bonacker, Conrad Now Tochter, Ilb Hüls Tochter,

---

*) Mitgetheilt von Dr. Keussen in der Germania 1872 S. 216.

Sibertz Tochter. Auch die Truppe Zimmer's hatte schon Frauenzimmer, da er 1660 als Mitglieder derselben 10 Studenten, seine Frau und Kinder, zusammen 19 Personen aufführt. Es ist demnach irrig, daß in Deutschland erst in der Velthen'schen Truppe Frauenzimmer als Darsteller aufgetreten seien. An den Höfen betheiligten sich übrigens schon lange die Damen, selbst Prinzessinnen an der Ausführung der in die Mode gekommenen Ballete. Auch wurden in Wien jetzt wohl schon länger Sängerinnen bei Festspielen und Opern verwendet.

Die Leistungen der obenerwähnten Gesellschaften waren ohne Zweifel so verschieden, wie ihr Ruf. Das ungebundene Leben, welches ihre Mitglieder führten, gab natürlich Gelegenheit zu mancherlei Ausschweifungen, die ja schon den Bürgerkomödien nicht fehlten und an ihnen gerügt wurden. Veranlassung gab unter anderem das vom Magistrate und den Bürgern der Städte bei solchen Gelegenheiten gestiftete Freibier.*) Gegen den anstößigen Inhalt der Vorstellungen wurde in Preußen schon 1585 verordnet, daß die Spielgeber sich an die Pfarrherren zu wenden hätten, „die dann die Komödie vorher, ob sie zuläßlich oder nicht, zu übersehen habe. Für allen Dingen aber solle der Ueberfluß der Teufel und Narren, sonderlich aber die gar abscheulichen, häßlichen und erschrecklichen Larven, auch schandbare Possen abgeschafft und sowohl den Actori, als sonsten männiglich mit dergleichen bei Strafe sich nicht finden lassen, ernstlich eingebunden und befohlen werden, darauf sonderlich die Bürgermeister in den Städten Achtung und Ufsicht haben zu lassen." (Hagen a. a. O. S. 261.) Es konnte nicht fehlen, daß dies, trotz der Befürwortung Luther's und Melanchthon's, dem bei einem großen Theile der protestantischen Geistlichkeit ohnehin schon gegen die Spiele bestehenden Vorurtheile weitere Nahrung gab. Diese Mißstimmung mußte aber noch weiter um sich greifen, als an die Stelle der vereinzelten bürgerlichen Spiele, die einen nur exceptionellen und zum Theil moralischen, ja kirchlich-dogmatischen Charakter hatten, die regelmäßigen Aufführungen der Berufs- und Erwerbsschauspieler von meist weltlichen Dramen und Possen, bei zum Theil recht ausschweifendem Charakter traten, die

*) So heißt es in einem Berichte des Breslauer Pfarramts v. 1582: „Die Actores der Comedia" haben sich als Bestien betrunken.

ebenso wie die Unordnung, die sie gelegentlich veranlaßten, Grund genug zu gerechten Klagen gaben. Wurden, wie wir sahen, 1605 die Vorstellungen der englischen Komödianten in Elbing doch abgebrochen, weil sie in ihren Komödien schandbare Dinge vorgebracht hatten. Es begann nun üblich zu werden, daß die Gesellschaften sich schriftlich verbindlich machen mußten, sich aller anstößigen Stücke zu enthalten, um überhaupt nur die Erlaubniß zum Spielen erwirken zu können. Auch sonst fehlte es nicht an Hinderungen aller Art. In Nürnberg wurde den Schauspielern nicht nur 1614 der Gebrauch der Marthakirche wieder entzogen, sondern der Prediger Johann Saubert erwirkte es auch, daß die bisher am Sonntage üblichen Aufführungen eingestellt werden mußten. 1623 erließ der Kurfürst von Brandenburg eine Verordnung, die „in jetzigen schweren Zeiten das Verbot alles Musicirens auf den Gassen, Fechtschulen und Gaukelspiel" enthielt. Das Gymnasium in Königsberg, wo die Schulkomödie allerdings einen ziemlich profanen Charakter gewonnen hatte und weibliche Rollen von den Schülern besonders begünstigt wurden, ward verwarnt; doch scheint es, daß hier die Spiele schon vor 1629, d. i. also unabhängig von den in diesem Jahre in Berlin stattfindenden Vorfällen, eingestellt worden sind. Hier wurde damals der Rector des Gymnasiums zur Rede gesetzt, „unerachtet der vielfältigen Zuchtruthen Gottes" eine Komödie oder, wie der Berliner Magistrat sich ausdrückt, ein „Affenspiel" zur Aufführung haben bringen zu lassen. Auch nach dem Kriege fehlt es in Preußen nicht an Verordnungen gegen das Schauspiel, so erschien 1659 eine solche gegen die Fastnachtspiele und 1661 gab die Aufführung einer Moralität, in welcher das Abendmahl dargestellt wurde, Veranlassung zu einem höchst rigorosen Verfahren gegen den Subrector Rösner, so daß nach Brachvogel*) nun achtzehn Jahre vergingen, ehe in Berlin eine Schauspielertruppe wieder Erlaubniß zu öffentlichen Aufführungen erhielt, und die erste, der diese Vergünstigung wieder zu Theil worden, eine fremde, die des Italieners Philippus de Julius war, über dessen Künste wir völlig im Unklaren sind, was bei dem dann zunächst favorisirten Franzosen St. Romain mit seinen Balleten wenigstens klargestellt ist. 1662 erhielt der Dresdner Magistrat einen Verweis, daß er Studenten erlaubt habe, auf dem Gewandhause eine

*) Geschichte des Königl. Theaters zu Berlin. I. S. 4.

Komödie agiren zu lassen, welche dem Consistorium Anlaß zu einer Klage gegeben, die ein voluminöses Actenstück füllt.

Diesen Verhältnissen und Angriffen gegenüber betonten die Principale in ihren Concessionsgesuchen und ihren Ankündigungen immer mehr die moralische Absicht und den moralischen Nutzen des Schauspiels. Jeder wollte es dem Andern hierin möglichst zuvorthun, gleichviel wie sehr seine Darstellungen dem widersprachen. Das Stegreifspiel, welches sie eher vor einer strengen Controle schützte, mußte schon deshalb von ihnen begünstigt werden. Auch begann schon jetzt jene Selbsttäuschung, jene conventionelle Lüge Platz zu greifen, der wir auch bei den Theatern der anderen Nationen begegnet sind, und durch welche dem Mißbrauch und der Entartung des Schauspiels ein moralisches Mäntelchen übergeworfen wird. Auf die Moral ihrer Stücke beriefen sich schon Terenz und Plautus, Ariost, Aretin und Lodovico Dolce, beriefen sich selbst die Etheredge, Wicherley, Congreve und Farqhuar. Warum hätten daher die Darsteller der Harlekinaden und Staatsactionen in Deutschland wohl Anstand nehmen sollen, dasselbe zu thun? Die Noth, mit welcher nicht wenige Principale unter den widrigen Umständen zu kämpfen hatten, muß freilich Vieles entschuldigen.*) Man wurde, um das Publikum anzuziehen, um so mehr

*) Ich gebe dafür als Beleg folgende Eingabe Kaspar's von Zimmer an den großen Churfürsten, die auch noch sonst das hier Gesagte bestätigen wird.

„Erbiethung wegen Comödienhaltens zu nutz der Jugendt 2c.

Durchlauchtigster Churfürst Gnädigster Herr! Ew. Churfl. Durchl. mich unterthänigst darzustellen hab' ich aus hoher Noth nicht umgehen können, wesmaaßen Ich zu zweiten malen supplicirende verwiesen, wie durch praesentirung einiger Comoedien so der Jugendt nutzbahr in Anmahnung zur heilsamen Tugend zu sein remonstriret ich nur eintzig und allein der noturft zu mein und der meinigen auch beywesenden Studiosorum errettung zu dempfen dehmüthigst gesuchet und nicht aus vorwitz oder geltsucht vermeint mich durchzudringen, daß der unterthanen schade und Dürftigkeit, welche öfter durch dergleichen actiones pflegt darunter zu verfüren bey diesen sorgfältigen Zeiten hervorkommen und zu seinem Untergange hierdurch übermäßige anleitung gebe. Wen den aber Gnädigster Herr daß Ich hierauf keine Gnade erhalten können, sondern man mich armen mann gantz leer und hülfloß abgewiesen, also ich mich ferner keiner gnädigst Behörung zu getrösten, ich aber mit denen angehörigen, die sich in gesammpt in 19 Persohnen als zehen Studiosi meine Fraue und Kinder erstrekken keine Lebensmittel anders woher zu nehmen, da wir allweil 14 Tag allhir zugebracht undt große Schulden an zehrungskosten verursachet, es sey den daß E. Churfl. Durchlaucht unß mit derselben hülfreichen Hohen Gnade

zu verzweifelten Mitteln gedrängt, als die Eintrittspreise meistens sehr niedrige waren.*)

Es war daher natürlich, daß die meisten Principale so lange wie möglich an der einfachen Bühneneinrichtung (Vorplatz, Brügge, Zinne) oder auch an der durch die Engländer eingeführten kleinen Hinterbühne, die von Gardinen oder Tapeten umrahmt waren, festhielten.**) Das Beispiel der Italiener und Franzosen, besonders die Aufnahme der Oper, sowie die Jesuitenspiele brachten aber hierin

---

beschenke, daß flehe ich nochmaligen zu E. Churfl. Durchlaucht u. lege mich in tiefster Wehe und Dehmuth zu ihren Füßen 2c."

(Entnommen Brachv. Geschichte 2c. I. S. 29.)

*) Im Jahre 1612 ließen sich die englischen Komödianten des Landgrafen von Cassel in Nürnberg von jedem Zuschauer ½ Batzen zahlen, was für einen sehr hohen Satz galt, da es darüber heißt, daß sie sich davon „ein groß Geld aufgehoben und mit ihnen aus dieser Stadt gebracht" hätten. 1613 erhöhte die Brandenburgische Gesellschaft, die ihre Spiele in guter deutscher Sprache und in köstlicher Maskerade unter zierlichen Tänzen aufführte, den Eintrittspreis von 3 Kr. auf 6 Kr. (Rommel a. a. O. S. 403.) In demselben Jahre zahlte der Churfürst von Sachsen dem Hofbarbier Melchior Meyer für die Ausrichtung zweier Vorstellungen „50 gantzer Thaler". In Wien war bei einer Vorstellung, welche eine Schauspielertruppe in einer Hütte gab, der Eintrittspreis auf 1 Groschen und auf den für „das adliche Frauenzimmer und Cavalier zugerichteten Penkchen" auf 2 Groschen festgesetzt. 1658 wurden im Boyer'schen Ballhaus die Preise auf 6 Kreuzer „zu ebner Erdt" erhöht und wer auf die „Bünnen" (erhöhte Sitze) verlangte, mußte noch weitre 3 Kreuzer zahlen. Dagegen führt Mettenleiter (a. a. O.) als Thatsache an, daß der Schauspiel-Director J. Spencer im Jahre 1613 in Regensburg bei der ersten Vorstellung keine geringere Einnahme als 500 Fl. erzielte, worauf aber wohl besonders günstige Umstände eingewirkt haben mögen.

**) Die älteren Dichter spöttelten wohl selbst über diese Illusionsarmuth der damaligen Bühne. So führt Genée aus einem älteren, die Geschichte der Susanne behandelnden Stück folgende Stelle an:

Dieser Gart ist gar hübsch und schön
Von Kräutern und viel Bäumen grün,
Welcher so euch zu sehn gelüst
Gar scharfe Brillen ihr haben müßt.

Dagegen schreibt Frischlin in seiner Susanne vor: Wenn eine dieser Komödie spielen will, so muß man mitten auf den Platz ein Gärtlein machen, mit Maien, Gras und ein schön Röhr-Brünnlein gemacht, also daß es zwo Thüren habe." Bei einem unter dem Rector Prallus in Basel 1579 aufgeführten Stücke müssen sogar schon gemalte Prospecte zur Anwendung gekommen sein, da darin Abbildungen des Schlosses von Aachen, des päpstlichen Palastes zu Rom und andere Localitäten ausdrücklich vorgeschrieben werden.

allmählich eine Veränderung hervor. Auch das Costüm war wohl lange meist einfach genug, obwohl schon die alten Mysterienspiele hierin viel Glanz zu entwickeln gesucht hatten. Die Concurrenz mit den englischen Schauspielern trat noch hinzu und nöthigte zu immer steigendem Aufwand.

Bei dem Mangel an historischem Sinn, den wir bis jetzt im deutschen Drama bemerkten, kann es unmöglich befremden, daß man in der Schauspielkunst nichts von charakteristischem historischen Costüm wußte. Ward dieses doch auch in den übrigen Ländern zur Zeit noch vernachlässigt. Das Costüm der eignen Zeit und des eignen Landes war im Allgemeinen das conventionelle Theatercostüm für die verschiedensten Zeiten. Glaubte man aber doch in einzelnen Fällen darüber hinausgehen zu müssen, so fehlte es, wo es darauf ankam, weniger an Reichthum und an Pracht, als an Phantasie und Geschmack. Besonders bei den großen bürgerlichen, zu festlichen Gelegenheiten stattfindenden Aufführungen wurde ein großer Kleiderluxus zur Schau gestellt. Daß die Stände dabei in charakteristischer Verschiedenheit erschienen, versteht sich von selbst. Die hohen Persönlichkeiten und die allegorischen Figuren stattete man aber auch noch zum Theil mit gewissen conventionellen Attributen aus. Gott erschien in langem Talar mit großem weißen Bart und mit Scepter, die Engel mit Heiligenschein und mit Flügeln, die Teufel mit Larve und Krallen, die Kaiser, Könige und Fürsten mit der Krone auf dem Kopf. Puschmann im Vorwort zu Jacob und Joseph giebt in Bezug auf das Kostüm der darin auftretenden Personen verschiedene Vorschriften:

„Die Brüder Joseph's müssen einerlei Röcke und Hüte, auch Hirtenstäbe haben, Jacob einen Jacobshut und Rock, darzu einen langen grauen Bart, der Engel seinen englischen Sonnenschein und gelbe krause Haare, König Pharao eine schöne güldene Krone, schönen Scepter, auch einen schönen königlichen Bart haben, ohne die königlichen Kleider, die Hofleute desselben sowohl, als Joseph's Brüder mancherlei schöne Bärte ohne die andren schönen Kleider, Joseph einen schönen bunten Rock, auch solcher Farbe, auch mehrere Theil roth, einen zerrissenen Rock haben."

Der Zusatz: „der hier verzeichnete Habitus müsse zuvor, ehe man die Komödie agirt, herbeigeschafft werden", ist nicht so drollig, als Eduard Devrient meint, da Puschmann nur damit sagen wollte, daß man sie, ohne für diese Anzüge gesorgt zu haben, lieber gar nicht

agiren lassen solle. Der Nachsatz „wenn man sie ohne Spott agiren will“ läßt keinen Zweifel darüber.

Mit welchen anderen Anziehungsmitteln erschienen dagegen die englischen Komödianten auf dem theatralischen Schauplatz, von denen es z. B. in einer Beschreibung v. J. 1612 (in Siebenkäs, Materialien zur Nürnbergischen Geschichte Bd. III S. 52) heißt, daß sie „etliche schöne und zum Theil in Deutschland unbekannte Komödien und Tragödien und dabei eine gute liebliche Musica gehalten, auch allerlei wälsche Tänze mit wunderlichem Verdrehen, Hüpfen, hinter und für sich Springen, welches lustig zu sehen und dahin ein groß Zulaufen von Alten und Jungen, von Manns- und Weibspersonen, auch von Herren des Raths und Doctoren gewesen, da sie mit zwei Trummeln und vier Trompeten in der Stadt umgegangen, und eine jede Person solche schöne kurzweilige Sachen und Spiel zu sehen.“ Vom nächsten Jahr aber berichtet man wieder, daß sie ihre Stücke „in köstlicher Maskerade und ebenfalls unter zierlichen Tänzen“ aufgeführt hätten. Ueber den jetzt einreißenden Glanz des Costüms geben auch die Ausgabebücher der Höfe von Cassel, Dresden und Brandenburg vielfältig Auskunft. Aufzüge lernten wir dieser Zeit auch bei den großen öffentlichen bürgerlichen Vorstellungen kennen. Die Ein- und Umzüge der englischen Komödianten ähnelten aber mehr dem französischen Cri. Sie kamen nun auch bei den deutschen wandernden Gesellschaften in Aufnahme. Die Ankündigungen der Stücke und Preise fanden dabei wohl statt, obschon Theaterzettel früh in Gebrauch kamen.

Nicht also blos durch die Späße des Hanswurst, sondern auch durch Musik, Gesang, Tanz und gymnastische Künste suchten die englischen Komödianten ihren Spielen eine gesteigerte Anziehungskraft auf die Menge zu geben. Sie wurden von ihnen theils zu Zwischenspielen verwendet, theils in die Stücke selbst mit verwebt. War die Musik doch von Alters her dem Drama verbunden, auch der Tanz war ihm nicht fremd, dem altclassischen sowohl, wie dem mittelalterlich-kirchlichen. Erst in späterer Zeit traten sie mehr und mehr aus den Spielen zurück, bis sie zuletzt daraus völlig verbannt wurden. Die Schweizer scheinen in Deutschland die Ersten gewesen zu sein, welche die Verbindung mit der Musik wieder suchten, sie aber hauptsächlich als Zwischenspiel anwendeten. Greff trat dann auch doctrinär für sie ein, besonders für den Gesang, indem er auf die Sitte „der alten

Actionibus" hinwies, in denen zuweilen gesungen wurde, „deshalben, daß das Volk ein wenig munter und lustiger wird, weiter zu hören". Jetzt solle man aber um so weniger davon absehen, „als man der schönen geistlichen Psalmen und Gesänge" so viel habe. Ayrer führte dagegen das Volkslied in das weltliche Schauspiel ein und stellte in seinem Singetspiel das erste, wenn auch noch so verfehlte Beispiel eines deutschen Singspieles auf, wovon bei dem Herzog von Braunschweig nichts zu beobachten ist.

Die englischen Schauspieler waren anfangs zu jenen verschiedenen Auskunftsmitteln durch ihre Unkenntniß der deutschen Sprache gedrängt. Da man sie nicht genügend verstand, so suchten sie nach einem Ersatz für die Zuschauer, den sie besonders im Tanz und den gymnastischen Künsten gefunden zu haben scheinen. Das Publikum hatte daran so viel Geschmack gewonnen, daß sie diese Reizmittel auch dann nicht mehr aufzugeben wagten, nachdem sie lange der Sprache mächtig geworden waren. Inzwischen waren aber noch andere Effecte in Aufnahme gekommen, die hauptsächlich in dem immer mehr um sich greifenden Naturalismus der Darstellung wurzelten. Ich bezweifle übrigens noch, daß die zum Theil rohe Grausamkeit der Stücke und der Naturalismus, mit dem man sie darstellte, nur auf Rechnung des Einflusses der englischen Schauspieler zu setzen sei. Das Hängen, Köpfen, Martern und Rädern war schon ein Anziehungsmittel der Mysterienspiele. Es wurde schon von ihnen mit einem Naturalismus zur Darstellung gebracht, der nichts mehr zu wünschen übrig ließ, da die im Spiele Erhenkten oft nur mit Noth mit dem Leben davon kamen, und man beim Köpfen den Kopf scheinbar drei Sprünge nach dem Publikum machen ließ, während dem Rumpfe ein hoher Blutstrahl entsprang. Selbst bei Hans Sachs wird u. A. dem Holofernes der Kopf auf der Bühne abgehauen und seine historischen Stücke sind voll von Gemetzel. Was aber der Herzog von Braunschweig, wenn auch unter englischem Einfluß, in seiner Tragödie vom Ungerathenen Sohn an Greueln geleistet hat, ist von keinem der englischen Dramatiker überboten worden. Schon Ayrer ist mit den rohen Hülfsmitteln völlig vertraut, mit denen die späteren Bühnenschriftsteller ihrem Publikum einen Schauder auf die Haut zu treiben suchten.*) Auch die Vor-

*) So heißt es z. B. in seinem Türkischen Kaiser (S. 908 bei Keller): „Wenn

schrift im König Mantalor (der 1630er Sammlung von englischen Komödien und Tragödien). „Hier fangen sie an zu streiten, da der König in den Kopff gehawen wird, daß er niederfallet, welches so in den Hut gemacht werden kann, daß es Blut giebt" — war schon lange bekannt. Es bedurfte daher nur noch eines weiteren Schrittes, um einen noch grausigeren Effect dieser Art zu erzielen, indem man mit dem Kopf gegen die Wand rennen ließ, was — wie es in der Tragödie „Unzeitiger Vorwitz" heißt — „mit einer Blase wohl gemacht werden kann."

Wie in der schauspielerischen Darstellung überhaupt, war man in Frankreich auch in dieser Art Künsten den übrigen Völkern lange voraus. Die Wirklichkeit mit ihren peinlichen Gerichtsprocessen, bei denen die Folter, das Stäupen, Blenden, Hängen, Köpfen, Rädern und Viertheilen an der Tagesordnung war, die fanatischen Ketzergerichte mit ihren brennenden Scheiterhaufen, dazu die brutale Kriegsführung der Zeit mußten die Phantasie der Menschen mit so grausigen Bildern erfüllen, daß die Poesie nicht frei davon bleiben konnte und sie dieselben zu um so roherer Darstellung brachte, je niedriger der Stand war, auf dem sie selbst sich befand. So bildete sich denn im 17. Jahrhundert unter den Greueln eines dreißigjährigen Krieges in Deutschland ein Drama aus, welches man ganz angemessen mit dem Namen des Mordspektakels bezeichnet hat. Doch würde es ungerecht sein, behaupten zu wollen, daß das ganze Drama der damaligen Bühne diesen Charakter gehabt, vielmehr fing grade jetzt neben diesen grausamen Stücken und den wüsten Harlekinaden sich eine Richtung in der Poesie und auch im Drama zu entwickeln an, welche die Formen einer fremden überfeinerten höfischen Bildung in freilich höchst ge-

der Petrian mit trucknem Papier den Niclaus schießt, hat er inwendig ein kleines Sprützlein voll Prisillich, das druckt er, als griff er an die Wunden, spritzt die Prisill durch ein Löchlein aus dem Wamms mit Blut, so turkelt er umb, biß er stirbt und lests folgends auszlaufen". — Es möge hier gleich noch einer andern seiner Bühnenweisungen gedacht werden, die für den Naturalismus der Darstellungen schon zu seiner Zeit spricht. Im König von Cypern steht Jahn unter einem Baum, während der Zaubrer Nigrinus regnen läßt. „Das Wasserwerck ist aber also gemacht, das oben Wasser in einer henckete Multer verdeckt gossen worden und die Multer hat hinden ein Schnürlein. So nun der Jahn an dem Schnürlein gemechlichen zeicht, so felt das Wasser in ein Sieb, das auch mit wedlen verdeckt ist, und fellt auf Jahnen (S. 2017).

schmackloser und unbehülflicher Weise auf die heimischen, meist ganz in Rohheit versunkenen Zustände und Sitten anzuwenden suchte. Selbst von den im ersten Bande der englischen Komödien und Tragödien enthaltenen Stücken gehört nur ein einziges, Titus Andronikus, jenen blutdürstigen Dramen an, von denen der zweite Theil schon zwei: Der König Mantalor und Unzeitiger Vorwitz, enthält. Letzteres gehört indeß nur durch den unerwarteten, gewaltsamen Schluß dazu.

Wohl aber wird Ed. Devrient Recht behalten, daß nach Allem, was wir vom Drama des 17. Jahrhunderts wissen, die frühere Einfalt und Innigkeit desselben damals verloren ging, an deren Stelle eine affectirte Empfindsamkeit und ein gespreiztes und dabei plumpes ceremonielles Wesen trat, wie an die der moralischen Absicht, der Trieb durch die Darstellung selbst zu gefallen, wobei man vor keinem Mittel zurückscheute. Schwer ist's zu sagen, welcher Antheil an diesem Umschwung den englischen Komödianten gebührt, da wir von den ihnen eigenthümlichen Stücken nur sehr wenige, ja vielleicht unmittelbar nicht ein einziges kennen. Denn wer will behaupten, daß die unter den Namen von englischen Komödien und Tragödien 1620 und 1630 veröffentlichten Stücke sämmtlich englischen Ursprungs, und so weit sie es sind, auch noch die ursprünglich von den englischen Komödianten eingeführten Fassungen sind?*) Daß dieselben nicht von Engländern, sondern von Deutschen verfaßt wurden, halte ich nach dem Ton, in dem sie geschrieben sind, für fast zweifellos, was aber nicht ausschließt, daß sie wenigstens theilweise auf Anregung von englischen Komödianten

*) Der volle Titel der ersten Sammlung ist:

Sehr schöne herrliche und auserlesene, geist- und weltliche Comedi und Tragedi Spiel, Sampt dem Pickelhering, welche wegen jhrer artigen Inventionen, kurtzweilige auch theils wahrhafftigen Geschicht halber, von den Engelländern in Deutschland an Königlichen, Chur- und fürstlichen Höfen, auch in vornehmen Reichs-, See- und Handel Städten seynd agiret und gehalten worden und zuvor nie im Druck außgangen. An jetzo, Allen der Comedi und Tragedi Liebhabern und Andren zu lieb und gefallen, der Gestalt in offenen Druck gegeben, daß sie gar leicht darauß Spielweiß widerumb angerichtet und zur Ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüths gehalten werden können.

Der volle Titel der zweiten ist aber:

Liebeskampf oder Ander Theil der Engelischen Comödien und Tragödien, in welchen sehr schöne, außerlesene Comödien und Tragödien zu befinden, und zuvor nie im Druck außgegangen rc.

und für diese entstanden sein mögen. Andererseits wissen wir, daß letztere noch viele andere Stücke gespielt, unter denen auch solche gewesen sein dürften, welche besser und den englischen Originalen, die ihnen etwa zu Grunde liegen, entsprechender waren, als diejenigen der beiden vorliegenden Sammlungen. Daß man aus Stücken dieser Art das zu erkennen im Stande gewesen wäre, was nach Devrient der deutschen Schauspielkunst fehlte und ihr durch sie auch vermittelt worden sein soll: „Die frische Kraft lebendig menschlicher Zustände, wenn auch übertrieben und ungehobelt und geschmacklos vorgetragen", daß sie hier „den ganzen Umfang ihrer Kräfte und Hülfsmittel" kennen zu lernen vermocht hätte — glaube ich nicht. Wohl mag sie vorzugsweise durch die englischen Komödianten den Fesseln ihrer Unbehülflichkeit entrissen worden sein, sicher aber wurde sie dann zugleich von ihnen auf die abschüssige Bahn der Geschmacksverwilderung gestoßen.

Mehr als die, der Rohheit des Geschmacks und der Entsittlichung der damaligen Zustände in Deutschland huldigenden und hierdurch Erwerb suchenden Schauspielkunst, und selbst mehr noch als ersteren, glaubt zwar Ed. Devrient die Dichtung und Dichter der Zeit für die falsche Richtung verantwortlich machen zu dürfen, welche die Schauspielkunst damals einschlug. „Die Schauspielkunst, heißt es bei ihm, sah sich von der Dichtkunst im Stiche gelassen." Wahr ist's, daß die damaligen gelehrten Poeten ihre Stücke nicht selten ganz ohne Rücksicht auf die Bühne der wandernden Schauspieler schrieben. Dichtete doch noch ein großer Theil der Gelehrten lateinische Dramen. Allein Devrient übersieht, daß die Schauspieler sich kaum minder rücksichtslos von der nationalen Dichtung abkehrten und ein Drama in's Leben riefen, welches sie in Verfolgung ihres particularistischen Interesses nicht nur der Literatur, sondern selbst noch der Bühne als Gemeingut zu entziehen trachteten. Machte sich jede Truppe doch ihre eignen Stücke zurecht oder nahm für sich eigne Dichter in Sold, was um so bedenklicher war, je mehr diese Productivität sich nur als ein wilder, üppiger, Alles überwuchernder Schößling am Stamme des deutschen Dramas erwies. Wohl geschah etwas Aehnliches auch in Frankreich und England, hatte aber hier, wo sich fast die ganze dramatische Dichtung in der Hauptstadt concentrirte und bedeutende Talente darin hervortraten, nicht so schädliche Folgen. Der Nachdruck, zu dem hier aus Speculation gegriffen werden konnte, nöthigte die Theaterdirectoren

selbst zur Veröffentlichung rechtmäßiger Ausgaben, was wieder nach sich zog, daß man den Dichtern wohl auch das Recht der Veröffentlichung durch den Druck überließ. Selbst in diesen Ländern gingen der Literatur aber viele Dramen und unter ihnen vielleicht manche wahre Schätze verloren, da wenig gefehlt hätte, daß selbst von Shakespeare viele seiner Meisterwerke ungedruckt geblieben wären. Oder war ihr Erscheinen wirklich so völlig gesichert, wenn sich Hemminge und Condell auch nicht, und zwar erst fünf Jahre nach seinem Tode, zur Herausgabe derselben entschlossen hätten? In Deutschland ist dagegen von den eigentlichen Bühnenstücken der Periode bis zum Auftreten Velthen's nur wenig mehr als die beiden obenerwähnten Sammlungen englischer Komödien und Tragödien erhalten geblieben. Daher mit Recht gesagt werden darf, daß die Schauspieler die Bühne ebenso von der Literatur, als die Dichter die Literatur von der Bühne abschlossen, womit nicht behauptet werden soll, daß die wandernden Truppen nicht hier und da Dramen von den ihr abgewendeten gelehrten Dichtern gespielt oder diese letzteren nicht ab und zu für deren Bühne mitgeschrieben hätten. — Die beiden vorerwähnten Sammlungen lassen, so nahe sie einander liegen, doch eine wesentliche Veränderung des Geschmacks erkennen. Während die der früheren angehörenden Stücke meist auf englischen Einfluß zurückgeführt werden können, theilweise aber deutschen Ursprungs und sämmtlich in dem Ton und Geschmack gehalten sind, der sich schon in den Dramen des Herzogs von Braunschweig herauszubilden begann, machten sich daneben in der späteren Ausgabe auch noch Affectation schäferhafter Empfindsamkeit und höfischer Gesuchtheit des Ausdrucks, sowie eine gespreizte Bildlichkeit desselben bemerkbar, die auf den Einfluß der Italiener und Spanier zurückgeführt werden müssen.

Von den fünfzehn Stücken der ersten Sammlung*) lassen fünf

*) 1) Die Comedia von der Königin Esther und hoffertigem Haman. 2) Die Comedia von dem verlornen Sohn, in welcher die Verzweiffelung und Hoffnung gar artig introduciret werden. 3) Die Comedia von Fortunato und seinem Seckel und Wünschhütlein. Darinnen erstlich drey verstorbenen Seelen als Geister, darnach die Tugenden und Schande eingeführt werden. 4) Eine schöne lustige triumphirende Comedia von eines Königes Sohne auß Engellandt (Serule) und des Königs Tochter aus Schottlandt (Astrea). 5) Die Comedia von Sidonia und Theagene. 6) Die Comedia von Jemand und Niemandt. 7) Die Tragoedia von

mit ziemlicher Sicherheit auf englische Vorbilder schließen, obschon man sich selbst noch bei ihnen meist auf dem Boden der Conjecturalkritik befindet; zunächst weil sie von den hier in Betracht kommenden Dramen der Engländer so abweichen, daß man versucht ist, dafür ältere uns zur Zeit noch unbekannte Bearbeitungen der diesen zu Grunde liegenden Stoffe vorauszusetzen, sodann, weil die Ansichten auch noch darüber getheilt sind, ob man es in diesen Stücken mit den ersten deutschen Nachahmungen und Bearbeitungen oder nur mit Bearbeitungen zweiter und dritter Hand, wenn nicht mit verkürzten und verderbten Nachschriften jener zu thun hat. In der That fehlt es für das letzte nicht an verschiedenen Merkmalen. Einzelne Scenen erscheinen wie abgebrochen — einzelne, wenn auch nur wenige Sätze schließen mit einem ꝛc. ab. Im Titus Andronicus treten unter dem Namen Vespasianus zwei ganz verschiedene Personen auf, während der Zettel nur eine, ohne nähere Angabe ihres Standes, enthält. Alle diese Unregelmäßigkeiten lassen sich freilich eben so gut aus der Nachlässigkeit der Abschreiber und Setzer und der Unleserlichkeit der Manuscripte erklären.

Die Komödie von Fortunato wird auf dasjenige Spiel dieses Namens zurückgeführt, welches um 1595 Glück auf der englischen Bühne gemacht und das auch dem Dekker'schen Fortunatus zu Grunde liegt, der um 1599 aufgeführt und 1600 gedruckt wurde. Jedenfalls fehlt dem deutschen Stücke jede feinere Ausführung der Motive. Es ist ganz aus dem Groben gearbeitet. Die Scene wechselt außerordentlich rasch und der Dichter bedient sich der allernaivsten Mittel, um den Zuschauer in die Situation zu versetzen: „Nun bin ich in London", sagt z. B. Andalosia einmal. Das Stück ist auch dadurch bemerkenswerth, daß der Pickelhering nicht in die Action mit verwebt ist, sondern seine Späße all' improvviso zwischen den verschiedenen Scenen anbringt (Hier agirt Pickelhering), wenn man nicht vielleicht vorzog, wie in Haman und Esther Zwischenspiele an diesen Stellen einzulegen.

Jemandt und Niemandt ist eine halb in phantastischer, halb

Julio und Hippolyta. 8) Eine sehr klegliche Tragoedia von Tito Andronico, darinnen denkwürdige actiones zu befinden. 9) Ein lustig Pickelherings Spiel von der schönen Maria und altem Hanrey. 10) Ein ander lustig Pickelheringsspiel, darinnen er mit einem Stein gar lustige Possen macht. 11—15) Englische Auffzüge, können nach Belieben zwischen den Comoedien agiret werden.

in realistischer Weise behandelte satirische Allegorie und jedenfalls englischen Ursprungs. Wahrscheinlich weist sie auf das 1603 in London erschienene Stück Nobody and somebody with the true chronicle history of Elidor, who was fortunately three times crownd king of England zurück. Alles Schlimme, was Schelm Jemandt gethan, wird auf den ehrlichen Niemandt geworfen, wie das Schlechte ja immer Niemand gethan haben will — ein Thema, das in der mannichfaltigsten Weise variirt ist und durch welches sich noch eine auf das Schmorotzerwesen gerichtete Satire hindurchzieht. Obschon in seiner naiven Form dem heutigen Begriff vom Drama nicht mehr entsprechend, ist es vielleicht das anmuthendste und lebendigste Stück der Sammlung.

Der entschiedenste Nachweis seiner englischen Herkunft läßt sich von Titus Andronicus beibringen, weil er in der Folge der äußeren Vorgänge sich ziemlich eng an das Shakespeare'sche Drama anschließt. Doch fehlt es auch hier nicht an Abweichungen, die ebenso, wie die außerordentlichen Kürzungen, sich schon aus dem Personenverzeichniß erkennen lassen, in welchem die zwanzig Personen des Shakespeare'schen Stücks auf elf zusammengeschwunden erscheinen. Sowohl Eingang, wie Schluß, sind wesentlich verkürzt und verändert. Alles Poetische, jede feinere Motivirung, jede sorgfältigere Ausführung in der Charakterzeichnung ist in der deutschen Bearbeitung verloren gegangen. Sie hat sich an nichts, als an das Aeußere der Begebenheiten gehalten und dieses so roh und unbeholfen wie möglich zur Darstellung gebracht. Man ist daher auch der Meinung, daß es nicht dem Shakespeare'schen Stück, wie dieses uns in der Ausgabe von 1621 vorliegt, sondern einer Vorarbeit desselben nachgebildet worden ist. Bemerkenswerth ist, daß es ebenfalls frei von jeder Beimischung des Pickelhärings geblieben.

Mehr durch den Stoff, als durch bestimmte äußere Merkmale läßt ein anderes Drama der Sammlung englische Vorbilder vermuthen: Die Komödie von eines Königs Sohn aus England und des Königs Tochter aus Schottland, welche man auch mit Ayrer's schöner Sidea in Verbindung gebracht. Die Aehnlichkeit mit dieser ist eine sehr allgemeine und oberflächliche. Sie liegt in der Feindschaft der beiden Könige und der endlichen Schlichtung derselben durch die Liebe der Kinder, die hier beide je in die Hände des Gegners

fallen. In allen übrigen Umständen weicht die Darstellung ab. Der Schwarzkünstler, der in diesem, wie jetzt in noch manchem andern Stücke vorkommt, heißt übrigens nur im Personenverzeichnisse Runcifax, im Stücke selbst aber Barrabas. Charakteristisch erscheint, daß hier zwar kein Narr vorkommt, der Königssohn aber selbst, um sich unerkannt der Tochter seines königlichen Feindes nähern zu können, die Maske des Narren wählt, sich als solcher bei ihrem Vater einführt und die Rolle in fast kindischer Weise spielt, indem er auf einem Stecken reitet und allerlei Sprünge und Künste macht. Es klingt hier zwar etwas von der List und Verstellung Hamlet's mit an, der Zug selbst ist jedoch schwerlich englischen Ursprungs. Es ist übrigens nicht einmal der Name eines englischen Stückes bekannt, der auf den Inhalt des vorliegenden hindeutete.

Das Spiel vom verlornen Sohn ist jedenfalls eine der vielen Varianten, welche der biblische Legendenstoff in Deutschland hervorrief. Es ist eine der rohesten und brutal naturalischesten Behandlungen, die er gefunden. Der ungerathene Sohn läßt sich von seinem Vater sein Erbtheil geben und zieht damit in die Welt. In einem Wirthshaus, welches halb ein Bordell, halb eine Diebesspelunke ist, wird er vom Wirth, der Wirthin und Tochter all seiner Habe beraubt und thatsächlich bis auf's Hemd ausgezogen.

„Hörestu ehrloser Schelm — ruft die Tochter — gleich nachdem sie seiner Liebe genossen — können wir andres nicht bezahlet werden, so müssen wir nehmen, was wir bekommen können. Hie ziehe mir alsbald die Hosen und Wamms aus (er weigert sich, sie will ihn außziehen.) Wirthin: Du loser Schelm! Das Wammes muß ich haben, die Hosen gehören meiner Tochter. (Sie fassen an und ziehen ihn aus.)"

Verzweiflung und Hoffnung — zwei jetzt eintretende allegorische Gestalten — suchen sich seiner nun zu bemächtigen. Die Hoffnung bleibt Siegerin in dem Kampf und der Sohn kehrt reuig zum Vater zurück.

A. Cohn meint, daß es außer The prodigal child, welches 1610 im Histriomastix erwähnt wird, nur noch ein früheres englisches Stück Prodigality (1568) giebt, welches als englische Quelle hier in Betracht kommen könnte. Er vergißt aber den Acolastus des Palsgrave, der schon 1540 in's Englische übertragen wurde. Er ist mir nicht zugänglich gewesen, daher ich ein Urtheil über das Verhältniß beider

nicht abgeben kann. Auch diesem Stück fehlt der Pickelhäring. Die Behandlung ist aber entschieden von deutschem Charakter.

Die Tragödie von Julio und Hippolyta behandelt das Hauptmotiv von Shakespeare's Zwei Edelleute von Verona. Da man die Quelle dieses Motivs, des Betrugs des Proteus, noch nicht entdeckt hat, so ist A. Cohn der Meinung, daß dieses Stück, wenn nicht auf das Shakespeare'sche, so doch auf ein älteres englisches Stück zurückweisen dürfte, welches möglicherweise auch Shakespeare zu seiner Dichtung benützt habe. Shakespeare selbst als Quelle hier anzunehmen, ist durch den unbeholfenen Gang des deutschen Dramas fast ausgeschlossen. Dagegen hat man, wie ich glaube, noch nie auf die Aehnlichkeit aufmerksam gemacht, die zwischen der Intrigue des Julius und der des Franz in Schillers Räubern besteht. Der Narr (Grobianus) spielt hier die Rolle des Hermann. Natürlich will ich damit nicht sagen, daß dieses Stück irgendwie Quelle für Schiller gewesen sei, sondern vielmehr darauf hindeuten, wie selbst ziemlich frappante Aehnlichkeiten einen Zusammenhang nicht immer beweisen.

Mit völliger Sicherheit ist dagegen die Komödie von Sidonia und Theagenes deutschen Ursprungs, da sie, wie Reinhold Köhler*) nachgewiesen, nichts als eine Prosaübertragung der in dem alten vierfüßigen Reimvers von Gabriel Rollenhagen geschriebenen Komödie Amantes amentes, die ich noch später berühren muß, ist, nur daß hier der Knecht und die Magd nicht plattdeutsch sprechen und an die Stelle der Kupplerin Lena der Junge des Theagenes getreten ist. Mit Recht schließt Reinhold Köhler aus dem Umstande, daß der Prosabearbeiter die Bühnenweisungen noch öfter als Rollenhagen in lateinischer Sprache giebt und hier und da antike Anspielungen eingefügt hat, auf einen Autor von gelehrter Schulbildung. Gleichwohl gehört das Stück zu den rohesten der Sammlung und kann in cynischer und obscöner Pöbelhaftigkeit kaum überboten werden.**)

---

*) Shakespeare Jahrb. X. S. 408.

**) Als Beispiel diene folgende Stelle aus dem ersten Dialog zwischen Cnemon, dem Knechte, und Sidonia, der Liebhaberin des Stücks:

Cn. Guten Tag mein Hertzchen, wie habt ihr euch so munter rauß geputzt, seyd ihr nicht schöne? Ich wollt' euch wol was sagen, wenn ihr mich nicht ausrichten wolt. (Osculatur.)

Sid. Ey nicht, das mustu so nicht machen.

Köhler sagt mit Recht, daß der Bearbeiter die Zoten und Handgreiflichkeiten schon alle im Original vorfand, nichtsdestoweniger steht er gegen dieses im Ausdruck beträchtlich tiefer, schon weil letzteres in Versen geschrieben ist und den Knecht und die Magd in niederdeutschem Dialekte reden läßt. Es ist übrigens sicher, daß sich das Rollenhagen'sche Stück neben der Prosabearbeitung und wohl länger als diese auf der Bühne erhielt.

Auch die Komödie Von der Esther und hoffertigem Haman glaube ich nicht auf englischen Ursprung zurückführen zu sollen. Nicht nur der Ton, auch die ganze Structur des Stückes läßt eine ältere deutsche Quelle vermuthen. Das darin aufgenommene Zwischenspiel, in dem Hanswurst als Hans Knapkäse auftritt, weist auf Ayrer zurück. Es ist eine Prosabearbeitung von dessen Fastnachtsspiel „Von dem engelländischen Jann Posset, wie er sich in seinem Dienst verhalten".

Der Zug, daß Knapkäse hier an Mardocheus das Maaß für den Galgen mißt, findet sich ebenfalls bei Ayrer (in dem Kaiser von Konstantinopel) vor. Die Annahme, daß dieses Zwischenspiel älter, als die Ayrer'schen Spiele, sei und dieser aus ihm entlehnt habe, will mir um vieles unwahrscheinlicher, als das umgekehrte Verhältniß dünken.

Cn. Ach steht doch fein stille. (Osculatur iterum.)

Sid. Ey schaff dich ab du grober Flegel, daß muß nicht seyn.

Cn. Ja, wenn ihr nicht wollt, so schlaft allein. Aber ach hört, wie gefiel euch denn der alte Reuter.

Sid. Was frag' ich nach ihm, so hast du dich auch wenig umb ihn zu bekümmern.

Cn. Ist er nicht fein hurtig und frisch?

Sid. Ja, ein alter Narr ist er.

Cn. Das sprech ich auch. Aber hört. Bin ich denn nit ein wackrer Cavallier? mich deucht ich were recht für euch.

Sid. Was willtu denn mit mir machen?

Cn. Hahaha! fragt ihr? Was macht der Vater mit der Mutter?

Sid. Du magst mir wohl ein Geselle sein!

Cn. Ja recht. Ich habe auch ein stark Hintergestelle.

Sid. Du Unflat must nicht so grob sein.

Cn. So must ihr mir die Schnautze verschmieren. —

In diesem Tone geht es noch lange fort. Auch steht diese Scene in ihrer Gemeinheit durchaus nicht allein. Und doch gehörte dieses Stück bis in das nächste Jahrhundert zu den beliebtesten Dramen der Zeit!

Am Schluß bringt Hans Knapkäse den Streit mit seiner Frau vor den König. Nachdem dieser denselben vergeblich zu schlichten gesucht, bringt er Scheidung in Vorschlag. Hans fragt, ob sie dann Nachts noch zusammen kommen dürfen? Nein, entscheidet der König. „O mein lieber Ehrenvester Herr König — ruft Hans — solches kann ich nicht über mein Hertz bringen. Des Tages können wir uns nicht vertragen, aber des Nachts seynd wir gute Freunde." Worauf der König beschließt: „Nu, du wunderlicher Hans, so geben wir nach, daß ihr des Nachts nicht geschieden seyd, sondern des Tages." Selbst eine biblische Comödie konnte damals nicht passender abschließen.

Der zweite Theil der uns beschäftigenden Sammlung ist durch ein Vorwort eingeleitet, in dem der lehrhafte Zweck des Dramas besonders betont und gegen den Misbrauch des Komödienspiels geeifert wird. Gleichwohl konnte von der Freiheit der Bühne kaum ein zügelloserer Gebrauch gemacht werden, als in verschiedenen dieser Stücke, die an Obscönität die des ersten Theils noch überbieten. Der Ton, den wir dort nur in einer Komödie (Sidonia und Theagenes) angeschlagen finden, ist hier fast allen gemein. Einige der rohen Späße und Zoten, an denen diese so überreich ist, finden wir hier in einer Tragödie: Unzeitiger Vorwitz, fast wortgetreu wieder. Monsou Schoßwitz spielt hier die Rolle des Cnemon, Alacinna die der Aleke (der Magd), Stultanus die des Nausiclus. Dieselben Handgreiflichkeiten, welche dort noch in die lateinische Sprache verhüllt werden, wie tangit mammilas, finden sich hier offen in deutscher Sprache bezeichnet. Wenn dort Aleke, sie abwehrend, sagt: „Pfuy, schämet euch doch für den Leuten, sehet ihr nicht wie sie zu sehen —" so sagt hier Alacinna: „Das stehet nicht fein, seht nur wie sie uns auslachen", und da der Liebhaber sich nicht daran kehren will, fügen sich Beide mit den Worten darein: Ja, wanns denn seyn muß, so kompt rein ins Hauß, das nicht ein jedermann zusehen kann." Ueberhaupt scheinen die rohen Späße des Hannswursten ziemlich arm an Erfindung gewesen zu sein, so daß sie zum Theil öfter wiederkehren. Wiederholt begegnet man der stehenden Anrede des Spaßmachers an das Publikum: „Ey, ey! Eine wackere, stattliche, ansehnliche Gesellschaft ist das, darbey auch die honiggebeizten und jung kutzlichte zu Tisch und Bett dienende Damen und Pastorellen sich finden lassen" — sowie der Beschreibung des allgemeinen Liebesbedürfnisses der Welt: „Ja der Stall Jung löffelt mit der jungen

Magd, daß der Löffel allzeit nach der Suppen zu riechen pflegt, bald verwirren sich die Hunde miteinander, bald der Kater mit der Katzen, die Tauben schnäbeln sich, der Hahn hucket auff der Henne und ich wäre doch alleine so keusch wie Max Schotte, das reimte sich hinden mit Herr Merten."

Diese Obscönitäten mußten berührt werden, um ein wahrhaftes Bild von der dramatischen Kunst unserer Vorfahren in dieser Epoche und von den Obliegenheiten des Hanswurstes zu geben, der in diesen Spielen als Schrämgen, Hans Worst, Pickelhering, Schambitasche Morohn und Monsou Schoßwitz agirt. Sie wachsen in dem Maß, als er Raum in denselben gewinnt. Während von den acht großen Spielen des ersten Theiles der Sammlung der Hanswurst in vieren gar keine Rolle hat, im fünften aber nur als Zwischenspieler erscheint, im sechsten, als Cnemon, kaum als eigentlicher Hanswurst zu betrachten ist, ist in den sechs großen Stücken des zweiten Theils dem Hanswurst überall eine hervorragende Rolle gegeben, selbst in dem sentimentalen Aminta.

Aber neben diesem zotigen Naturalismus zeigt sich nun zuweilen ein Prunken mit Empfindsamkeit und mit Leidenschaft, eine gesuchte und geschraubte Künstlichkeit des Ausdrucks, die sich hauptsächlich aus dem Einfluß der italienischen Schäferspiele und der spanischen Schäfer- und Abenteurerromane erklären läßt. Daneben dauerte aber auch noch der alte gespreizte Ceremonial- und Kanzleistyl fort.*)

*) Von letzterem mag gleich die Eröffnungsrede der Jucunda in der „Comödia und Macht des kleinen Knaben Cupidinis" ein Beispiel geben:

„Den Großmechtigsten und mechtigsten Göttern und Göttinen sey unter dienstlich, und pflichtschuldigst gedancket und sonderlich der hochgeehrten Pallade, für den Sinn, Vernunfft und Verstand, den sie mir verliehen und zugegeben, in dem ich erkennen kan, was recht oder unrecht, was böse oder gut, was ihnen annemlich und wolgefellig und mir zur Beförderung jhrer Gnaden, nützlich und dienstlich seyn mag. Dieweil ich nun befunden, durch eingebung der Göttin Minerva und judiciirung eines reiffen Raths, daß jhnen die Jungfräwliche Scham und Keuschheit für allen beliebet, auch von keinem andren Menschen wollen bedient seyn, der jhnen mit dem ewigen Fewer, in jhren Tempeln und heiligen örtern auffwarten solte, Als von dem Jungfräwlichen Stande, so habe ich nun bey mir, mit Consens und bewilligung meiner vielgeliebten Eltern vernommen und geschlossen meine Jungfrawschafft, wie ich sie von den Göttern unbefleckt empfangen, also auch unbefleckt, ohne falsch, wieder auffzuopffern und zu überreichen, mich zu jhnen einer Dienerin zu verobligiren und verpflichten, und also mein

In der Jucunda, des ersten Stücks „Macht des kleinen Cupidinis“, könnte man eine Vorläuferin der Donna Diana zu sehen glauben oder ein Seitenstück zur Silvia des Amint. Sie ist aber weniger spröde als diese und schon zu Ende des zweiten Actes so weit erweicht, um sagen zu können:

„O Cupido, du kleiner liebhabender Schelm, billich achtet und ehrt man dich über alles, die weil du die Lieb selber bist, denn was ist Reichthum ohne Lust und Ergetzlichkeit ohne Liebe, was hilfft Schönheit, wann man jrer nit genießen sol? Summa die Liebe ist, die alles überwundet — O Jocunda, vorhin verachtestu die Lieb und Liebhabenden, wenn du nur jetzund so glückselig werst einen Liebhaber zu bekommen.“

Jedenfalls ist der Ton, in dem die geschlechtlichen Verhältnisse besprochen werden, schon merklich verändert. Dies tritt noch um Vieles entschiedner in der Comedia von dem Aminta und Silvia, einer besonders in ihrem zweiten Theile freien Bearbeitung des Tasso'schen Hirtenspieles hervor. Man höre z. B. die erste Klage Aminta's:

„Ach ich elender Mensch, voller Jammer und Trübsal! Sollte auch Pentheus, welchen des Bachi wütende Weiber zerrissen, dergleichen Schmarotzer gelitten haben? Sollte der Orpheus, den die Moenades ermordet, in solchem Elend gestecket seyn? Sollte der Absyrtus, den die Medea seines Lebens beraubet, solchen Jammer ausgestanden haben, als ich von den Göttern und Menschen verlassener dulden und vertragen muß? Warum bewürdigt mich die hellleuchtende Sonne ihre Stralen auff mich zu schießen, so doch Jupiter zürnet? Warumb duldet mich der hohe Himmel unter seinem Gezelt, so doch der Gott des Himmels seine Ungnade auff mich geworfen! Warumb trägt mich die gedultige Erde noch länger auff sich, welcher ich doch nur ein unnutzbar Last bin? Warum reißet doch die bleich Atropos den dünnen Faden meines Lebens nicht vollend entzwey, der ich mehr todt als lebendig? — Wolan, ich will in ihr Ampt fallen, und mit diesem Dolchen, gleich als mit einem Schlüssel, meiner hochbetrübten Seelen den Weg öffnen. O du tyrannische Sylvia, soltestu nicht vielmehr dein Hertz außschütten, und dich über mich erbarmen, als mich in ein solch Elend stürtzen? Denn du, du bist alle der Verkürtzung meiner Tage ein Ursach. O Silvia! (Echo: via —) Silvia! (Echo:

Leben mit fasten und dem heiligen Dienste, bis an das Ende zuzubringen gesinnet und die schnöde Welt mit jhrer Eitelkeit der bitteren Liebe jhres Ehestandes gäntzlich zu cassiren und zu meiden. Denn als eine Leibeigene und Gefangene, unter dem harten Joch und Dienstbarkeit, der schimpfflich gehaltenen Ehe zu leben, und deß Mannes Gebot zu erfüllen ist mir nicht gelegen. Ich gebe der Liebe so viel nicht platz, daß meine Sinne in deren brennenden Flammen verderben, denn durch die Liebe, Verstand und Vernunfft der Personen entfremdet werden.“

via —) Silvia! (Echo: — via) Wie antwortet sie mir. Ist sie allhier vorhanden? mir meinen Todt desto schmertzlicher zu machen? Halt, ich sie noch einmal rufen wil: Silvia (Echo: via —) Silvia! (Echo: via —) Wo bist du! (Echo: istu —) Bist du hier? (Echo: — hier) Wilt du zu mir kommen? (Echo: — kommen). O Gott es ist alles vergebens, jetzo vermercke ich daß mich das Echo und der Wiederschall dieses Orts bethören thut! O nein, die harten Felsen und rauschenden Wasser, ja, alle Bäume dieses Orts helffen mir mein Elend und Jammer beklagen."

Die Echospiele gehörten überhaupt zu den beliebtesten Spielereien und Theatereffecten der Zeit.

Von einem ähnlichen Geist ist das dritte der hierher gehörenden Spiele: Die Comoedia und Prob von getrewer Lieb, wogegen im König Mantalor die Liebesleidenschaft uns auf das Gebiet der wildesten Romantik führt und von dem Wunderbaren und Grausigen der geschmackloseste Gebrauch gemacht worden ist. Das unter dem Titel „Tragicomoedia folgende Stück schildert die Fährlichkeiten, welche ein schönes Weib, das bei einem Seesturm ihrem Gatten von der Seite gerissen wird, zu bestehen hat. Es liegt ihm sicher einer jener Abenteurerromane zu Grunde, an denen die Zeit so reich war und der Jammerausruf einer unser heutigen Operetten

O Fatinitza! Fatinitza! Fatinitza!
Was hast du Alles durchgemacht!

läßt auch schon auf die schöne Rosalina volle Anwendung zu. Das letzte der größeren Stücke: Unzeitiger Vorwitz, weist auf spanischen Einfluß hin, da es, wie von Tieck schon dargethan worden, nach der Novelle El curioso impertinente (im Don Quixote) des Cervantes gearbeitet ist. Obschon es der Quelle, nach Tieck, oft wörtlich gefolgt, läßt dieses Drama nur wenig von den Vorzügen derselben ahnen, die hauptsächlich in der ebenso fein entwickelten, wie tief angelegten Charakteristik liegen. Zum Schluß wird noch eine allegorische Gestalt, die Desperatio, in's Spiel gebracht, welche dem Stücke den dem damaligen Bühnengeschmack entsprechenden brutalen Ausgang giebt. Amandus, welcher, um die Treue seines Weibes zu erproben, dessen Tugend endlich erschüttert und es zum Treubruch verleitet hat, rennt sich — ein Gegenstück zu dem Gallichoräa in der Ehebrecherin des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, welcher verrückt ward — den Kopf an der Wand ein.

VI.

Entwicklung des Dramas im 17. Jahrhundert.

Das Schuldrama in seinen verschiedenen Richtungen. — Das volksthümliche Drama der Gelehrten. — Rollenhagen's Amantes amentes. — Einfluß der fremden Literaturen. Die Gesellschaft zur Hebung der nationalen Dichtung und Sprache. Martin Opitz — Johann Rist. — Die Pegnitzschäfer; Harsdörfer, Klay und Birken. — Einfluß der Nürnberger Dichterschule. — Die zweite schlesische Schule. — Andreas Gryphius. — Daniel Kaspar Lohenstein. — Hollmann, Haugwitz, Schwieger, Stieler. — Kunst über alle Künste. — Michael Kongehl. — Bearbeitungen Shakespeare'scher Stoffe und Stücke. — Romeo und Julia und Hamlet. — Christian Weise. — Uebersetzungen französischer Stücke. Greflinger, Clauß, Heidenreich, Kormart, Schaubühne englischer und französischer Komödianten, Uebersetzungen Molière's, Bressand. — Verhältniß der Höfe zum Schauspiel. — Die Oper. —

Die verschiedenen Richtungen, welche das Drama im vorigen Jahrhunderte einschlug, dauern auch in diesem noch fort. Unter dem Einfluß, welchen dieselben theils selbst auf einander ausüben, theils von dem Drama der übrigen Völker erfahren, sowie unter der Einwirkung des veränderten Geistes und der politischen Ereignisse der Zeit bildeten sich aber auch noch neue Formen und Richtungen aus.

Das gelehrte Drama, welches verschiedene Zwecke, sprachwissenschaftliche, humanistische, biblisch-lehrhafte, polemisch-satirische und dabei kirchlich und politisch tendenziöse verfolgend, mehrere Zweige getrieben hatte, sonderte sich unter dem Einflusse des an den Schulen, besonders in Straßburg, geförderten akademischen Geistes, mehr und mehr von der Volksbühne ab. Neben dem lateinischen Schuldrama, das noch lange mit Eifer gepflegt wurde, kam, im Zusammenhang mit den kirchlich politischen Streitigkeiten und Parteigeist der Zeit, besonders die letzte Gattung zu größerer Verbreitung, während das biblische moralisirende Drama mehr und mehr abstarb. So unfruchtbar dogmatische Polemik und politisch-kirchliche Tendenz auch an sich für die Entwicklung des Dramas waren, so brachten sie doch den einen Vortheil mit, daß man das unmittelbare Leben selbst mehr für die Dichtung in's Auge faßte und unmittelbarer auf dieses durch sie einzuwirken suchte, was dem volksthümlichen Drama sehr wohl hätte zu Gute kommen können, wenn es in der rechten Weise geschehen wäre.

Die Straßburger Akademie, 1538 gegründet, war unter ihres

Rectors Sturm Leitung zu einem Hauptsitze des Schuldramas geworden. Die Darstellungen fanden hier aber immer nur in lateinischer oder griechischer Sprache statt. Doch führte man bald für das größere Publikum Argumente in deutscher Sprache daneben ein. Auch wurden durch sie Uebersetzungen der aufgeführten Stücke in's Leben gerufen, bei denen freilich die exacte Wortübereinstimmung vornehmstes Augenmerk blieb. Unter diesen Uebersetzern zeichneten sich besonders W. Spangenberg, J. Froereysen, J. G. Wolckenstein und J. Ch. Stipitz aus. Da diese Uebersetzungen nicht für die Darstellung bestimmt waren, wohl auch selten oder nie zur Aufführung kamen, so hat man von ihnen behauptet, daß sie den Grund zu dem Bücherdrama der Deutschen gelegt hätten. Bücherdramen gab es hier aber schon seit längerer Zeit. Auch waren jene Uebersetzungen, wennschon der Volksbühne, so doch der Bühne überhaupt gar nicht so abgewendet, da sie ja grade die größere Theilnahme an den Darstellungen der akademischen Bühnen vermitteln sollten. Das Bücherdrama wurde vielmehr durch die Gelehrten dadurch hervorgerufen, daß sie in directer Nachahmung der Alten sich von der Volksbühne abkehrten, die freilich, wenn man vom alten kirchlichen Drama absieht, damals erst im Entstehen begriffen war, und sich daneben der dramatischen Form auch noch als einer blos literarischen, wie jeder anderen, zu ganz außer der Kunst und Poesie liegenden Zwecken bedienten. Werke dieser Art konnten ihrer Natur nach nur für das Lesen bestimmt sein.

Nicht alle Schulen folgten jedoch in der Ausschließung des deutschen Dramas dem Beispiele Straßburgs. Nicht wenige räumten daneben auch diesem selbst noch einen Platz ein. Dies geschah wohl meist unter dem Einfluß der fremden Schauspielertruppen, welche die Schul- und Universitätsplätze vorzugsweise frequentirten und auf die geistig geweckte Jugend den mächtigsten Eindruck ausübten, theils durch das wachsende Bekannt- und Vertrautwerden der Gelehrten und Schulmänner mit dem Drama des Auslandes: der Italiener, Franzosen, Spanier und Engländer. Das letzte rief auch sehr bald Bestrebungen in's Leben, welche darauf ausgingen, die deutsche Sprache zu läutern und zu veredeln und wie die der anderen großen Culturvölker zu einer Cultur- und Literatursprache zu machen, wozu Luther ja schon den Weg gebahnt hatte, der aber leider bald wieder verlassen worden war. Wenn daher die Gelehrten, soweit sie nicht blos für die Lectüre schrieben,

doch meist nur die Schulbühne in's Auge faßten, so darf doch nicht übersehen werden, daß diese selbst nach und nach einen volksthümlichen Charakter annahm und dem theatralischen Bedürfnisse des Publikums zu entsprechen suchte.

Neben den lutherischen Schulkomödien und im Gegensatz zu denselben hatten sich aber auch, wie ich schon zu berühren hatte, die Jesuitenspiele entwickelt. Ihre Stoffe waren theils der weltlichen Geschichte, theils der Fabel und Mythe entnommen. Besonders die Zwischenspiele waren meist mythologischen oder allegorischen Inhalts. Der Pracht der ludi caesarei habe ich ebenfalls bereits zu gedenken gehabt. Diese Spiele blühten bis tief in's 18. Jahrhundert fort. Als einer ihrer letzten Dichter wird z. B. von Schlager in Wien Andreas Fritz bezeichnet, dessen Tragödien Codrus, Cyrus, Penelope, Julius Martyr und das Schäferspiel Alexis zwischen 1757—1761 daselbst erschienen. 1773 wurde hier mit der Auflösung des Jesuitencollegs auch ihren Spielen zunächst ein Ende gemacht.

Das moralisirende biblische Drama wurde besonders in den sächsischen Landen noch weiter gepflegt, wo man Samuel Cuno mit dem Kindlein Jesu, Johannes Bertesius mit seinem Hiob, dem Rector Gasmann mit seinem Joseph (1603), Martin Böhm's Holofernes und Judith, Vom alten und jungen Tobiä und Vom verlornen Sohne begegnet. Wogegen in Hessen uns nur der Pfarrer Balthasar Voidius mit seinem Josephus (1618) und der Rector Johann Neudorff zu Goßlar mit seinem Asotus entgegentritt; in Würtemberg aber Joh. Cunr. Merck mit seinen Uebersetzungen des Beel von Sixt (1615), und der Rebecca des Frischlin (1616), Andraeus Saurius in Ulm mit Conflagratio Sodomae (1617); in Pommern Joh. Butovius mit De nuptiali contractu Isaaci d. i. Heirathsspiegel (1600); in Brandenburg Caspar Textor mit seinem Isaac redivivus (1608); in Hannover Joachim Leseberg, Prediger in Wunstorf, mit seiner Susanna (1609) und seinem Jesus duodecennis (1610) und Nicolau's Locke, Lehrer zu Lüneburg mit dem Verlorenen Sohn (1619) sowie endlich in Schlesien Andreas Calagius mit Rebecca und mit Susanna.

Was das polemisch-satirische Drama der Zeit betrifft, so erscheint es theils von den theologischen Streitigkeiten derselben bestimmt, theils gegen die socialen und sittlichen Zustände derselben gerichtet.

Von ersterem sei hier der Ecclesia militans et triumphans (1611) von Georg Ebhardt, des Eißlebischen Ritters (1613)*) und des Müntzerischen Bauernkriegs (1625) von Martin Rinckhart, Diakonus zu Eißle, sowie der Tetzelocramia (vielleicht von Heinrich Kielmann) 1617 und des Echo Jubilaei Luthenari (1617) gedacht.

Von letzterem hebe ich nur Nolbruder Curd (1618)*) hervor, und die Historia von einem Bewrenknecht und München, welcher in den Dornhecken hat müssen tantzen. In deutsche Reime gebracht durch Albrecht Dietrichen (1618).

Schon immer aber hatte es daneben Gelehrte gegeben, die unter dem Einfluß des volksthümlichen Dramas schrieben, sei es, daß sie sich nur durch den Stoff und den Inhalt, oder auch durch Ton, Form, und Geschmack desselben bestimmen ließen. Hatte doch gleich derjenige Gelehrte, der in Deutschland zuerst das Drama der Römer und Griechen empfahl, sich durch die volksthümliche Form vom Advocat Pathélin zu seinem Henno anregen lassen. Auch die gelehrten Verfasser der biblischen Dramen hatten sich immer dem Volkston und der Form des volksthümlichen Dramas so viel wie möglich genähert. Unter denjenigen Gelehrten aber, welche das Leben des Volks aus unmittelbarer Gegenwart zum Gegenstande volksmäßiger Darstellung in deutscher Sprache machten, ist Gabriel Rollenhagen in diesem Jahrhundert einer der ersten. K. Th. Gaedertz hat neuerdings dankenswerthe Aufschlüsse über das Leben und die Thätigkeit dieses

---

*) Der ganze Titel ist: Eine newe und schöne Geistliche Comoedia. Darinnen nicht allein die Lehr, Leben und Wandel des letzten deutschen Wundermanns Lutheri, sondern auch seiner, und zu förderst des Herrn Christi zweyer vornehmsten Hauptfeinden, Papsts und Calvinisten, so wol als anderer vielfeltige Rath und Fehlschlege inn 3. Ritter Brüdern Pseudopetro, Martino und Johanne, als die umb ein erbschafft und Testament streiten, abgemahlet und auffgeführet, 1613.

**) Der weitere Titel ist: Von einem zwar nicht viel Ehrenwerthen, Gottesfürchtigen, aber doch umb die Klosternonnen, auch umb der benachbarten Dörffer Bawren-Weiber wolverdienter visitatorem venereum mit namen Curd, welcher, nachdem er ein geraume Zeit mit weiblichem Geschlecht in einem Dorff nah beym Kloster Hemmersleben gute Correspondentz gehalten, den 3. December in dem er promore über die Mauern steigen wollen, durch List des Ehemannes oder sonst eines getrewen in seinem eignen Gewand sich selbst umb das Leben gebracht. Sehr lustig zu lesen, gemacht von Pamphilo Münnigsfeind.

Dichters erbracht.*) Nach ihm wurde derselbe als zweiter Sohn des durch seinen Froschmäusler und seinen Postreuter bekannten Georg Rollenhagen am 22. März 1583 zu Magdeburg geboren, wo er das unter der Leitung seines Vaters stehende Gymnasium besuchte, 1602 aber die Universität Leipzig und später die von Leyden bezog. Zu dieser Zeit hatte er bereits seine vier Bücher „Indianische Reisen" geschrieben, die ihm rasch einen nicht unbedeutenden Ruf verschafften. 1606 folgten seine Juvenilia. Nach seiner Vaterstadt heimgekehrt, bekleidete er daselbst längere Zeit das Amt ein Protonotarius. Seine letzte poetische Gabe scheinen die lateinischen Epigramme gewesen zu sein, die er 1619 veröffentlichte, da er 1622 bereits nicht mehr am Leben war. Dazwischen, und zwar 1614, edirte er seine schon oben erwähnte Verskomödie „Amantes amentes."

Die Erfindung und Handlung des Stücks ist überaus dürftig. Von komischer Verwicklung und dramatischer Entwicklung ist darin kaum zu sprechen. Die Charaktere aber sind dem unmittelbaren Volksleben entnommen und mit Frische und Keckheit entworfen, doch zeigen auch sie so gut wie keine dramatische Entwicklung. Was aber die Sittenschilderung anbetrifft, so ist sie zum Theil roher, als es die ihr zu Grunde liegende Wirklichkeit gewesen sein dürfte und der Gegenstand forderte oder auch nur vertrug. Das letzte sage ich mit besonderer Beziehung auf die der Sidea gegebenen Haltung, die der Dichter keineswegs so tief herabzudrücken brauchte, als es geschehen, ja es nicht einmal durfte, wenn er auch nur einiges Interesse für sie in uns aufkommen lassen wollte. Daher denn der Dichter seine Zoten und Unanständigkeiten mehr mit Behagen vorträgt, als daß er sie geißelte. Zu loben ist eine gewisse Leichtigkeit und Behaglichkeit des Tons und des Ausdrucks, die Gaedertz sogar mit Terenz vergleicht.

Was die Einmischung der niederdeutschen Dialektscenen betrifft, so wird sie von Gaedertz in Zusammenhang mit einer Arbeit von Gabriel's Vater gebracht, welcher die Komödie der Opferung Isaac's (Augsb. 1544) umgearbeitet hatte, die von Schlü wieder in's Norddeutsche umgebildet worden war, der nach des Butovius Vorgang (in dessen comoedia de nuptiali contractu Isaaci) niederdeutsche Volksscenen in sie einlegte, was nun eben auf Gabriel und seine Behand-

*) In Gabriel Rollenhagen, sein Leben und seine Werke. Leipzig 1881.

lung des vorliegenden Stückes eingewirkt haben soll. Von der außerordentlichen Beliebtheit desselben legen die verschiedenen Auflagen Zeugniß ab, von denen Gaedertz sechs ausfindig gemacht. Noch im Jahre 1690 bekämpften sich in Berlin zwei Schauspielergesellschaften mit diesem Stück, die des Scio und die des Velthen. Rollenhagen ist nach Gaedertz auch der Verfasser der nach Ovid bearbeiteten Tageweise von Pyramus und Thisbe, ein Stoff, der in diesem Jahrhundert vielfach travestirt worden ist.

An Rollenhagen's Amantes amentes schließen sich Stücke an, wie „Eine kurtzweilige Comedie von einer morianischen Magd" (1614), „die Hanenreyerey, das ist der unzüchtigen Eheweibern untrew, den Männern gleichwie in einem Spiegel vorgehalten" (1618). Auch die Uebersetzungen des Pastor Johannes Sommer in Zwickau mögen hier zum Theil einen Platz finden, so die des Cornelius relegatus (1603) des Pastors Wichgrevius zu Allermode bei Billwerder, eine lebendige Schilderung des damaligen Studentenlebens, sowie die bereits früher von ihm erwähnte metrische Umbildung der Prosakomödie „Von geschwinder Weiberlist" des Herzogs von Braunschweig (1605). Dagegen leiten uns seine Areteugenia, vom Ritter Aretino und seiner Schwester Eugenia (1602) und „Plagium" (der sächsische Prinzenraub) (1605), beide nach Daniel Cramer aus Reetz, auf das Gebiet des novellistischen und historischen Dramas hinüber.

Im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts bereitete sich ein großer Umschwung in den literarischen Dingen vor. Die Gelehrten hatten die lateinische Sprache zur Sprache der Poesie zu machen gesucht. Sie sahen zum großen Theil mit Verachtung auf die nationale Dichtung ihrer Zeit herab, die sie den Handwerkern überließen und preisgaben. Und wenn auch Einzelne sich dieser angenommen hatten, so war dies doch weder ihr, noch der Ausbildung der Sprache besonders zu Gute gekommen, weil sie bei ihrem Studium der Meisterwerke der Griechen und Römer meist mehr auf den Inhalt als auf die Form und bei dieser mehr auf das Grammatikalische als auf den poetischen Ausdruck sahen und weder das eine, noch das andere auf die eigne Sprache anzuwenden verstanden. Selbst die, welche nicht blos ein correctes, sondern ein vorzügliches Latein schrieben, blieben im Deutschen roh und unbeholfen im Ausdruck. Die Sprache, die Luther für seine Zwecke und Ziele auf eine wunderbare Höhe zu heben

gewußt, war fast nach keiner andren Richtung weiter auszubilden versucht worden und im Laufe des Jahrhunderts tiefer und tiefer gesunken, so daß sie eben so sehr aller Würde, wie aller Anmuth des Ausdrucks beraubt schien. Ja der Einfluß des Latein, dem sich jetzt auch noch der des Italienischen und Französischen zugesellte, der unter anderen Verhältnissen so anregend und fruchtbringend auf die Entwicklung und weitere Ausbildung derselben hätte wirken können, hatte lediglich zu einer krausen Sprachvermischung und Sprachverwilderung geführt, welche die deutsche Sprache um all ihre Eigenthümlichkeit, um ihre zwar nur erst im Keime liegende Schönheit zu bringen drohte.

Kein Volk hatte sich dagegen das Formgefühl der Antike so anzueignen und es so glücklich auf die eigne Sprache, auf die Stoffe und das Empfindungsleben der mittelalterlichen Romantik und der eigenen Zeit anzuwenden verstanden, als die Italiener. Die hieraus emporblühende Renaissance brachte eine Kunst und Dichtung hervor, der mit dem Stempel des Genies zugleich der einer neuen Classicität aufgedrückt war. Der Verkehr der deutschen Gelehrten mit Italien war zwar schon lange ein inniger gewesen, sie hatten aber weit mehr den lateinischen und griechischen Schriftstellern dieses Landes, als den in der nationalen Sprache schreibenden ihre Aufmerksamkeit zugewendet. Nachdem aber die italienische Bildung in Frankreich Aufnahme gefunden hatte und ebenso wie an die Höfe von Madrid und London auch an einzelne deutsche Höfe gekommen war, fing man auch hier die italienischen, sowie überhaupt die romanischen Dichter und Schriftsteller mehr zu beachten an. Von welchem Umfange dieses Interesse war, läßt sich am besten aus der Thatsache erkennen, daß kurz nach Beginn des Jahrhunderts eine Menge Uebersetzungen nöthig erschienen.

Es war natürlich, daß die jetzt hervortretenden französischen, spanischen und italienischen Abenteurer, Schelmen- und Schäferromane, die hauptsächlich durch ihren Stoff auf die Phantasie des Lesers wirkten, ein besonders zahlreiches Publikum fanden. Der französische Einfluß war hierin dem spanischen uud italienischen vorausgegangen. Schon 1575 war der Gargantua des Rabelais übersetzt worden. 1583 folgte der „Amadis aus Frankreich neben verschiedenen anderen französischen Werken, wie Reveil du matin, das Buch von dem Mal Content in Frankreich mit der Lebensgeschichte der Maria von Medicis,

Le vray patriot ꝛc. 1594 begann Aegidius Albertini, Secretär des Herzogs Maximilian von Baiern, die lange Reihe seiner Uebersetzungen spanischer theologischer Schriften und Romane zu veröffentlichen. Gleichzeitig erschien auch schon die erste Uebersetzung einer Schäferei (von Nic. de Montreux).

Grade die Mangelhaftigkeit der Uebersetzungen mußte aber wieder den ungeheuren Abstand der Ausbildung und Ausdrucksfähigkeit der deutschen von den romanischen Sprachen, wie die Dichtungen selbst den der deutschen Literatur von den romanischen Literaturen fühlbar machen. Kann man sich wundern, daß einzelne patriotische Gemüther sich dieses Zustands zu schämen begannen, daß sie auf Abhülfe sannen und sich endlich zu Unternehmungen vereinigten, die sich die Läuterung und Veredlung der Sprache und hierdurch die Hebung der nationalen Dichtung und Literatur zur Aufgabe und Pflicht machten?

So traten denn hundert Jahre nach dem Erscheinen Luther's und ein Jahr vor dem Ausbruch des furchtbaren Krieges, welcher Deutschland durch dreißig Jahre verheeren sollte, eine Anzahl Männer zur Gründung einer Gesellschaft zusammen, welche sich den Namen der Fruchtbringenden und nach ihrem Sinnbilde und den bei ihr eingeführten Formalitäten den des Palmenordens gab. Vorbilder waren auch hier wieder die Italiener und deren Akademien, vor Allem die accademia della crusca, auf die der Name schon hindeutet. Die erste Anregung dazu aber wurde bei einer Versammlung deutscher Fürsten von dem Weimarschen Hofmeister Kaspar von Teutleben gegeben, der von diesen Akademien als rühmlichen Beispielen sprach. Die Gründung eines ähnlichen Unternehmens wurde noch an demselben Tage beschlossen.

Es gereicht dem Fürsten Ludwig von Anhalt zu unsterblichem Ruhm, sich an die Spitze desselben gestellt und durch sein Beispiel Fürsten und Adlige an eine der schönsten Aufgaben ihres Standes, nationale Bildung und Sitte zu fördern, erinnert und mit sich fortgerissen zu haben. Gleichwohl war der aristokratische Charakter, welchen die Gesellschaft hierdurch erhielt und der ihre ganze Organisation bestimmte, ein Hinderniß für ihre gedeihliche Entwicklung und die Förderung ihrer wohlgemeinten Zwecke. Sollten in sie doch nur Männer der höheren Stände oder Gelehrte von Ansehen und Ruf

aufgenommen werden. In der Praxis erhielten die ersteren aber noch bei weitem das Uebergewicht. „Bis 1668 — heißt es bei Gervinus — waren unter 806 Mitgliedern 1 König, 3 Churfürsten, 49 Herzöge, 4 Markgrafen, 10 Landgrafen, 8 Pfalzgrafen, 19 Fürsten, 60 Grafen, 35 Freiherrn und 600 Adlige und Gelehrte; eigentlicher bürgerlicher Gelehrten sind darunter kaum hundert, und 1647 war außer Andreä und Rist noch kein Geistlicher in der Gesellschaft." Nichts ist bezeichnender, als daß derjenige Mann, welcher vielleicht mehr als der ganze Orden für die Zwecke der Gesellschaft gethan, daß Martin Opitz trotz seiner Verdienste und seines Ruhms erst nach längerem Widerstande Aufnahme in derselben erhielt. Es war nur zu natürlich, daß in einer solchen Gesellschaft der Dilettantismus das große Wort führen, die Protection an die Stelle des Verdienstes treten, die Schmeichelei als wuchernder Schmarotzer ihr die besten Kräfte entziehen mußte, die sie noch überdies in einem Spiel mit kleinlichen, äußerlichen Formen vergeudete. Mehr als die Ungunst der Zeiten und die Schwierigkeiten der Aufgaben erklärt dies neben dem Mangel an wahrhaft großen Talenten die verhältnißmäßig bescheidenen Erfolge, welche jenes Unternehmen gehabt. Gleichwohl wird man seine Wirkungen nicht zu niedrig anschlagen dürfen. Der Nutzen, welchen die deutsche Sprache, die deutsche Bildung, die deutsche Sitte aus diesen Bemühungen zog, darf keineswegs niedrig beurtheilt werden, zumal gleichzeitig der lange entsetzliche Krieg Alles in die furchtbarste Verwilderung zu ziehen drohte. Daß die höhere Gesellschaft Deutschlands, die sich so lange den rohesten und geschmacklosesten Genüssen und Zerstreuungen überlassen hatte, jetzt plötzlich für Zucht und Sitte eintrat, in umfassender Weise sich der Beschäftigung mit Sprache, Literatur und Bildung ergab, daß hierdurch der Zerstörung der Cultur ein so ideal gerichtetes Streben zur Seite lief, daß grade jetzt, wo die Sprache von den mannichfaltigsten fremden Einflüssen ganz überwuchert zu werden drohte, der maßgebendste Theil der Nation für Wahrung ihrer nationalen Eigenthümlichkeit, für Reinigung von allen ihr aufgedrängten fremden Beimischungen thätig war, war gewiß von einem nicht zu unterschätzenden Werthe. Auch was der Dilettantismus bei Lust und Liebe, Fleiß und ehrlichem Streben im Einzelnen geleistet, verdient immerhin Anerkennung, wenn es sich auch, nach der Zusammenstellung bei Gervinus, wieder fast nur auf Uebersetzungen

ausländischer Werke beschränkte. Was die in der Organisation des Vereins liegenden Uebelstände theilweise milderte und seine wohlthätigen Wirkungen hier und da steigerte, war, daß er bei seiner Exclusivität noch eine Reihe anderer Gesellschaften ähnlicher Art hervorrief, wie die Tannengesellschaft, 1633 von Schneuber in Straßburg gestiftet, die deutsch gesinnte Genossenschaft, 1643 von Zesen in Hamburg gestiftet, die Pegnitzschäfer oder der Blumenorden, 1641 von Harsdörffer in Nürnberg gegründet, der Elbschwanenorden, 1660 von Rist in Hamburg in's Leben gerufen. Schon hierdurch konnte die Fruchtbringende Gesellschaft nicht die centralisirende Kraft und Gewalt erlangen, wie z. B. die Akademie in Frankreich, obschon einzelne Mitglieder dieser neuen Gesellschaften auch ihr angehörten, diese letzteren selbst aber in ihren Zwecken vielfach auf sie mit bezogen waren, noch auch die Dauer der französischen oder der florentinischen Akademie.

In demselben Jahre, in welchem die Fruchtbringende Gesellschaft gegründet wurde, ging auch noch eine ähnliche, die Hebung der nationalen Sprache und Literatur bezweckende Aufforderung von einem einzelnen Gelehrten aus, der in dem Entwicklungsgang beider eine bedeutende Rolle zu spielen berufen war, als Gründer einer ganz neuen Richtung betrachtet wird und vornehmlich wieder den Uebergang der nationalen Poesie von dem Bürgerthum auf die Gelehrten einleitet.

Martin Opitz*) wurde am 23. Dec. 1597 zu Bunzlau geboren, wo er seine erste Erziehung genoß, dann aber das Magdalenen-Gymnasium zu Breslau und das Schönaichianeum zu Beuthen bezog. Noch vor seinem Abgang zur Universität in Frankfurt a. O., 1617, scheint er eine kleine Schrift, Aristarchus, Sive de contemptu linguae teutonicae, herausgegeben zu haben,**) welche dadurch epochemachend wurde, daß er, angeregt von den in holländischer Sprache geschriebenen Dichtungen des berühmten Daniel Heinsius, den Deutschen darin die Nachahmung dieses Dichters in unserer Nationalsprache empfahl, sich mit Entschiedenheit gegen die Verachtung und Verunglimpfung

*) Lindner, Nachrichten von M. Opitz ꝛc. Hirschb. 1741. — Hoffmann von Fallersleben, M. Opitz ꝛc. Leipz. 1843. — Strehlke, M. Opitz. Leipz. 1856. — H. Palm, Beiträge zur Geschichte der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Breslau 1877.

**) Von Einigen wird die Herausgabe erst in das folgende Jahr gesetzt.

dieser letzteren durch die Aufnahme fremder Elemente aussprach und die eigenthümlichen Schönheiten derselben in's Licht zu stellen suchte. Auf den ersten Blick muß es freilich befremdend erscheinen, daß es in einer lateinisch verfaßten Schrift geschah, um aber auf die Gelehrten zu wirken, an die seine Mahnung hauptsächlich gerichtet war, konnte die Form wohl nicht besser gewählt werden. Opitz gab unter Anderen daneben auch einige zum Theil von ihm selbst verfaßte Gedichte in deutscher Sprache als Beispiele an. Sie waren in Versmaßen verfaßt, durch die er den Alexandriner, welcher nach ihm den lateinischen Hexameter ersetzen sollte, und den vers commun nachzubilden suchte. In der Anwendung des Alexandriners war ihm übrigens, wohl ohne daß er es wußte, schon 1616 Ernst Schwabe von der Heyde vorausgegangen. Nun aber sollten selbst noch die Stanzen Tasso's und Ariost's in Alexandrinern übersetzt werden. Opitz bekennt übrigens (in der ersten Ausgabe seiner Gedichte 1624) ausdrücklich, daß er nur in Folge der Anregung, die ihm des Heinsius holländische Gedichte gegeben, deutsche Gedichte zu schreiben gewagt.

Die Niederländer hatten sich früh die neue Bildung der Franzosen, welche die Literatur des Alterthums nur mit dem Verstande und fast ausschließlich von Seiten der Form in Betracht zog, den Geist desselben aber meistens vernachlässigte, zu eigen gemacht. Ihre Gelehrten nahmen eine bedeutende Stellung ein, was für Deutschland um so wichtiger wurde, als sie zu den mächtigsten Stützen und Förderern der Sache des Humanismus und Protestantismus gehörten. Wozu noch die Verwandtschaft des Volksstammes und seiner Sprache kam. Was Wunder, daß die Niederländer eine Zeit lang einen größeren Einfluß als unmittelbar die Franzosen auf die deutsche Dichtung erlangten. Freilich wirkten die letzteren durch sie immer noch indirect auf sie ein.

Im Frühjahr 1619 hatte sich Opitz zur Erweiterung seiner Studien nach Heidelberg gewendet, von wo er jedoch im Oct. 1621 durch den sich nähernden Krieg wieder vertrieben wurde. Er bereiste die Niederlande, wo er mit der ihm eignen geistigen Regsamkeit und Betriebsamkeit, unterstützt von einem reichen Wissen, einem einnehmenden Wesen und den Empfehlungen des damals in Heidelberg lehrenden Janus Guterus, mit den berühmtesten Gelehrten, einem Heinsius, Vossius, Scriverius und Rutgerius in Verbindung trat.

Schon damals brachte er das übliche bahnbrechende Hülfsmittel der Lobgedichte, das ihm später noch vielfach den Weg zur Gunst der Großen eröffnet hat, mit Glück und Geschick zur Anwendung. Auf diese Weise leitete er auch etwas später seine Verbindung mit den Herzögen von Liegnitz und Brieg ein, deren Empfehlung ihn zunächst an den Hof des Fürsten Bethlen Gabor in Siebenbürgen brachte, der eine Akademie zu gründen beabsichtigte. 1623 kehrte er nach Schlesien zurück, um in die Dienste des Hofes von Liegnitz zu treten. Neben verschiedenen anderen Werken erschien bald darauf seine Prosodia Germanica oder Buch von der deutschen Poeterey (1624) dem ein Jahr später die Uebersetzung der Trojanerinnen des Seneca folgte.

Zeiten, die keine großen schöpferischen Talente hervorbringen, in denen die Poesie unter der einseitigen Herrschaft des Verstandes und der Gelehrsamkeit steht, die Form schon allein für das Wesen gilt, werden immer Neigung zum Doctrinärismus zeigen und das Heil der Kunst in der Theorie und Regel suchen. Scaliger's Commentar der Poetik des Aristoteles (1561) war so zu einem Gesetzbuch der poetischen Welt in Italien, Frankreich, den Niederlanden, besonders in den beiden letzten Ländern geworden. In Frankreich war außerdem Ronsard mit seinem Abrégé de l'art poétique als Gesetzgeber hervorgetreten — Ronsard, der in Frankreich nur mit ganz anderm Talent und Erfolge und um sieben bis acht Decennien früher eine ähnliche Stellung einnahm wie Opitz, dem er in mehr als einer Beziehung Muster und Vorbild gewesen sein mag.

Auch das Buch von der Poeterei ist, wie Strehlke schon dargethan, mit unter Ronsard's Einfluß geschrieben, doch wurde von ihm dabei auch Vida, Scaliger, Horaz und Quinctilian zu Rathe gezogen. Uebrigens waren ihm der ältere Clajus, Joh. Engerdi und Ernst Schwabe auch auf diesem Wege in Deutschland vorausgegangen.

Was die Definitionen der einzelnen Dichtungsarten bei Opitz betrifft, so sind sie meist unvollkommen und äußerlich. Bei der Tragödie beruft er sich zwar auf Aristoteles und Heinsius, ohne sie jedoch recht verstanden, ja ohne vielleicht die Poetik des ersteren auch nur gelesen zu haben. Sie lautet: „Die Tragödie ist an der majestät dem Heroischen getichte gemesse, ohne das sie selten leidet, das man geringen standespersonen und schlechte sachen einführe, weil sie nur vom Königlichen Willen, Todtschlägen, verzweiffelungen, Kinder- und Vater-

morden, brande, blutschanden, kriege und auffruhr, klagen, heulen, seufftzen und dergleichen handelt." Die Komödie aber besteht nach ihm — „in schlechten wesen und personen, redet von Hochzeiten, Gastgeboten, spielen, betrug und schalckheit der Knechte, ruhmretigen Landsknechten, buhlersachen, leichtfertigkeit der jugend, geitze des Alters, kupplerey und solchen sachen, die teglich unter gemeinen Leuten verlaufen. Haben derowegen die, welche heutigen Tags Comedien geschrieben, weit geirret, die Keyser und Potentaten eingeführet, weil solches den regeln der Comedien schnurstracks zuwider läuft." Diese Erklärungen laufen also im Wesentlichen auf nichts, als auf die Erläuterungen des römischen Grammatikers Donatus hinaus, welcher den älteren Humanisten hierin als Gesetzgeber galt, nur daß sie unwissenschaftlicher als diese gefaßt sind. *) Wichtig ist das Opitz'sche Buch über die Poeterei eigentlich nur durch die darin aufgestellten metrischen Gesetze, welche die Grundlage unserer ganzen neueren Metrik geblieben sind. Schon im Aristarch hatte er vom Alexandriner gefordert, daß bei ungleicher Sylbenzahl die letzten Sylben von weicher und „fliesender" Betonung sein müßten, bei gleicher Sylbenzahl dagegen scharf und gedehnt. Jetzt aber erhob er es zum Gesetz, daß im Deutschen die Verschiedenheit der Betonung die Sylbe zu einer langen oder kurzen, einer männlichen oder weichen und die Anordnung im Wechsel der also betonten Sylben die Verschiedenheit des Versmaßes mache. Es unterliegt keinem Zweifel, daß hierdurch bei uns der Vers erst Maß empfing und das Gefühl für den Rhythmus mächtig gesteigert wurde, was früher oder später auch der Poesie selbst zu Gute kommen mußte.

Nicht durch das, was Opitz selbst in dieser geleistet, sondern durch diese grundlegende und sich durchsetzende Einsicht ist er für die Entwicklungsgeschichte derselben und so auch für die des deutschen Dramas von epochemachender Bedeutung geworden.

1625 begleitete Opitz eine wegen des Todes des bisherigen Breslauer Bischofs, einem östreichischen Erzherzog, von den schlesischen Fürsten und Ständen abgesendete Botschaft nach Wien, was ihm Gelegenheit gab,

*) Dieser lehrte nämlich, daß es sich in der Tragödie um bedeutende Persönlichkeiten, große Conflicte und ein trauriges Ende handle, in der Komödie dagegen um die Angelegenheiten unbedeutender Menschen und um kleine Gefahren, bei denen es anfangs zwar wild genug zugehen kann, die sich aber schließlich in Wohlgefallen auflösen.

sich durch ein Trauergedicht bei dem Kaiser so zu insinuiren, daß dieser ihm die Poetenkrone verlieh. Bei dieser Gelegenheit trat er in die Dienste des Kammerpräsidenten Karl Hannibal von Dohna, des verhaßten Gegners der Protestanten in Schlesien, was, verbunden mit der Thatsache, daß dieser ihn zur Uebersetzung der jesuitischen Schrift Manuale R. patres Mart. Becani bestimmte, er diesen seinen protestantenfeindlichen Herrn verherrlichte und 1627 vom Kaiser auch noch als Herr von Boberfeld in den Adelstand erhoben wurde, ihn in den Verdacht des heimlichen Uebertritts zum Katholicismus brachte. 1629 ward er nach vielen vergeblichen Bemühungen auch noch zum Mitglied des Palmenordens ernannt. Mochte es ihm früher unerträglich erschienen sein, einer Gesellschaft nicht angehören zu sollen, auf deren Mitgliedschaft gewiß Niemand mehr Ansprüche hatte, als er, so scheint es ihm nun gekitzelt zu haben, eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die erworbene Ehre ganz geflissentlich zur Schau zu tragen. Er ist nie bei den Versammlungen der Gesellschaft erschienen und ist an dem Sitze derselben wiederholt nur vorübergereist.

Inzwischen hatte Opitz den Auftrag erhalten, zur Feier der Vermählung des Landgrafen Georg zu Hessen mit der Tochter des Churfürsten von Sachsen (1627) die Uebersetzung der Rinuccinischen Dafne für die Musik des Kapellmeisters Schütz zu liefern. So geringen dramatischen Werth diese Arbeit auch hat, so ist sie doch deshalb von Wichtigkeit, weil sie einer ganz neuen Gattung dramatischer Dichtungen, der Oper, in Deutschland die Bahn brach und sich in ihr gewissermaßen Alles das symbolisch darstellt, was die Dichtung der Opitz'schen Schule überhaupt charakterisirt. Denn erstlich findet man hier das, wozu diese sich noch am ehesten aufschwingen konnte: ein Gelegenheitsgedicht, sodann keine selbständige Erfindung, sondern nur eine Uebersetzung und Bearbeitung, auch bot sich darin Gelegenheit zu dem, wozu seine Schule sich nie die Gelegenheit entgehen ließ, zu einem Lob- und Ehrengedicht, für dessen Charakter gleich der Eingang Zeugniß ablegen mag:

Schau aber zu, was für ein heller Schein
Umgiebt mich doch, und wessen werd' ich innen.
Was Majestät muß dieses sein,
Die mir bescheint Gesicht und Sinnen!
Was doch blicket für ein Liecht?
Ist es mein Augustus nicht?

Ich kenne dich, du Blume dieser Zeit,
Die Zier und Spiegel aller Jugend,
Der Rautenkrantz, die Freundligkeit
Verräthet dich, o Glantz der Tugend;
Alle Menschen loben dich,
Und die Elbe neiget sich!

Endlich aber gehörte dies Gedicht auch noch zur Gattung der jetzt bei den Höfen und beim Adel ganz in Aufnahme und in die Mode kommenden conventionellen, der Allegorie überall Raum bietenden Pastoralpoesie. Der Aminta des Tasso, die 1619 in Uebersetzung erschienenen Schäferromane Asträa und Celadon von d'Urfé und Diana von Montemayor hatten diesen Geschmack sehr genährt. Auch Opitz war schon 1622 mit einer „Schäfferey Von der Nymphe Hercinie" hervorgetreten, 1630 folgte dann seine Uebersetzung der Arcadia des Ph. Sidney. — In diesem Jahre begab er sich in diplomatischer Sendung nach Paris. Wohl hätte ihn dort eine Ahnung von der Vergänglichkeit seines eignen Ruhms überkommen können, da er hier den doch von ihm selbst noch so hoch bewunderten Ronsard, Du Belley und Marot bereits im Verbleichen fand.

Der Tod Dohna's würde das Verhältniß zu diesem ohnedies aufgelöst haben, wenn Opitz auch nicht, wie Strehlke wahrscheinlich macht, sich bereits früher von ihm ab und der protestantischen Sache wieder zugewendet hätte. Er trat in den Dienst des Hofes von Liegnitz zurück, mit welchem er fort und fort in freundschaftlichem Verkehre geblieben war. 1635 erschien sein Drama Judith, das er der Fürstin Kolowrat widmete, 1636 die Uebersetzung der Antigone. Man hat besonders letztere sehr gerühmt. Schon Gervinus aber wies darauf hin, welchen nur relativen Werth dieses Lob hätte, da die Worttreue das einzige sei, was wahrhafte Anerkennung an derselben verdiene. Man nehme z. B. folgende Stelle:

O Amor, den kein Mensch bezwinget,
Der sich in Haab und Güter dringet,
In Frauenzimmer Wangen macht
Und ruht daselbst die ganze Nacht,
Der du das weite Meer durchrennest
Und auch die Bauernhütten kennest,
Für den kein Gott nicht Rath erkiest,
Damit er sich genugsam hütet,

Für den kein Mensch nicht sicher ist,
Wer aber dich auch hat, der wütet.

Und vergleiche damit die Donner'sche Uebertragung:

O Eros, Allsieger im Kampf:
Du, der sich stürzt über die Beute,
Der Nachts auf schlummernder Jungfrau
Zartblühenden Wangen webet,
Hin über's Meer schweifst du, besuchst
Ländliche Wohnstätten;
Und kein ewiger Gott kann dir entrinnen,
Kein Sterblicher auch, des Tages Sohn,
Und ergriffen rast er.

Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Opitz abwechselnd in Thorn, Danzig und Königsberg. In Danzig war es auch, wo er 1639, der Pest erliegend, den Tod fand, betrauert von zahlreichen Freunden und einer weitverbreiteten Schule, die das Drama zum Theil entschiedener in's Auge faßte, als er, für das die Romane der Zeit die hauptsächlichste Quelle blieben. So lagen den Schäferspielen Klay's hauptsächlich Zesen's Schäferromane, den Stücken des Gryphius, Lohenstein, Hollmann und Haugwitz und den späteren Staatsactionen die geschichtlichen Romane der Zeit zu Grunde. Die Oper aber entnahm ihre Stoffe allen Gebieten. Die meisten Vertreter in der durch Opitz gegründeten Schule fand das höfische Gelegenheitsstück, an dessen Pflege sich Dach, Birken, Glaser, Neumark, Harsdörfer, Albinus, Schirmer, Schoch, Schwieger betheiligten.

Von den Vielen, die Opitz nach seinem Tode in Gedichten und Trauerreden verherrlichten, sei nur Johann Rist*) hier genannt. Er stammte aus einer alten Patricierfamilie, die sich noch bis auf den heutigen Tag fortgepflanzt hat. 1607 in Ottensen bei Hamburg, wo sein Vater als Pastor wirkte, ward er geboren. Seine akademische Ausbildung erhielt er in Hamburg und Bremen, worauf er die Universitäten von Rinteln, Rostock, Leyden, Utrecht und Leipzig bezog und dem Zuge der Gelehrten der Zeit folgend, die gern alles Wissen in sich vereinigt hätten, Jurisprudenz, Medicin, Theologie studirte. Letztere wurde schließlich sein Lebensberuf. Er gehörte anfänglich, wenigstens scheinbar, der duldsameren Richtung an und vermied es

*) Hensen, Johann Rist und seine Zeit. Halle 1872.

lange geflissentlich, sich an dem theologischen Gezänke der Zeit zu betheiligen. Später erscheint er indessen nicht frei von zelotischem Eifer. An Unerschrockenheit, sich gegen die Fehler und Gebrechen der Zeit zu erheben, und an Geist, sie satirisch zu geißeln, fehlte es ihm überhaupt nicht. Sein stark ausgebildeter Patriotismus machte ihn zum Anhänger der Opitz'schen Sprachreform. 1635 wurde er Pastor zu Wedel, als welcher er am 31. Aug. 1667 starb. 1644 ward er als Dichter gekrönt, 1645 wurde er Mitglied der Pegnitzschäfer, 1647 des Palmenordens, 1653 erhob ihn Kaiser Ferdinand III. in den Adelstand und 1660 gründete er auch noch selbst den Elbschwanenorden. Es konnte nicht fehlen, daß die auf ihn gehäuften Ehren sein Selbstgefühl steigerten, und Gervinus wirft ihm besonders in der letzten Zeit seines Lebens die Ausbildung eines geschäftigen Cliquen- und Coteriewesens vor. Ueberhaupt wird man bei seiner Beurtheilung den jüngeren Rist von dem älteren zu unterscheiden haben.

Rist trat mit Liebesliedern auf, die er später am liebsten gar nicht geschrieben oder edirt gehabt hätte und nur auf das Drängen seiner Freunde herausgegeben haben wollte. Später wendete er sich fast ganz der geistlichen Dichtung zu, was übrigens nur dem Geiste der akademischen Gesellschaften, insbesondere dem der Pegnitzschäfer entsprach, die nicht nur die Sprache und die Sitten reinigen, sondern auch den religiösen Sinn beleben und heben wollten. Schon in seinem Poetischen Lustgarten glaubte er seine Musa teutonica mit der Jugend entschuldigen zu müssen, der sie entsprungen sei, und wenn er später auch noch das erotische Hirtengedicht Galathea und Floribella schrieb, so waren es doch seine „himmlischen" und „neuen himmlischen Lieder" (1641 und 1651), auf welche er und seine Freunde den größten Werth legten. Aber auch Dramen hat er bereits in jungen Jahren geschrieben, und zwar, wie es in seinem Lustgarten heißt, für Fürsten und Schauspielertruppen; darunter einen Herodes, Wallenstein, Gustav Adolph, Guiscardus rc., die leider sämmtlich verloren gegangen sind. Er selbst berichtet darüber im Vorworte zu seinem „Friede wünschenden Deutschland": „daß er vor diesem einen guten Theil Trauer- und Freudenspiele verfertigt und in etlichen derselben die vornehmsten Händel, welche innerhalb zwantzig Jahren in der Christenheit bei diesen letzten Zeiten sich zugetragen, unter verblühmten Namen hätte vorgebildet, es wären aber dieselben bei dem jüngsten feindlichen Einfalle, da er, wie

bekannt, viele schöne und kostbahre Sachen verlohren, dergestalt zerrissen, vernichtet und verderbet, daß von Allem nicht die Hälffte, von den meisten aber kaum das vierte Theil übrig geblieben." Sie scheinen zum Theil allegorischen, vielleicht auch satirischen Charakters gewesen zu sein, besonders wenn die „Schwedische Comoedie, in welcher zu ersehen, wie die heylige Jungfraw, Confessio Augustana genannt, von den Babylonischen Huren im Römischen Reich feindlich durchächtet, und allerdings überwaltiget, nachdem aber ihre Schwester Fides und Veritas in Schweden exulirt, durch den von ihnen erbettenen thewersten Helden König Gustavum Adolphum — in for- und auffnem wiederumb gebracht worden, gedruckt 1632 von J. R. T.", der sich als Magister Poeta laureata bezeichnet, wirklich wie Gödeke für annehmbar hält, mit dem Rist'schen Gustav Adolph identisch ist.

Als Muster von seiner dramatischen Thätigkeit liegen uns zur Zeit nur zwei Stücke vor: Das Friede wünschende Deutschland (1647) und das Friede jauchzende Deutschland (1653 gedruckt, aber früher geschrieben). Beide sind allegorische und gleichzeitig satirische Gelegenheitsstücke im großen Styl und nicht ohne eine gewisse Kühnheit und mit Phantasie entworfene Zeitdichtungen, wobei freilich letztere zuweilen in's Platte gesunken ist. Jenes war zu Ehren der Fruchtbringenden Gesellschaft, der es gewidmet ist (an die Hocherleuchteten, Bluht-, Muht- und Jugendedle Helden, Teutschliebenden Hertzen) aus dem Gefühle der Zeit verfaßt und von dem Prinzipal Gärtner „mit seiner Gesellschaft von feinen gelehrten und wohlgeschickten Studenten vor vielen hohen Standespersonen, als von Hertzogen, Pfalzgraffen, Fürsten, Graffen, Freiherren, Edelleuten und andren mehr trefflichen Leuten" aufgeführt worden. Dieses erscheint dagegen ungleich gesuchter und gemachter. Rist hatte das erste dieser Stücke in Prosa geschrieben, weil es, wie er sagt, nur wenig Spieler gab, „welche allerhand Ahrten der heutzutage üblichen Vers recht und wohlklingend auszusprechen wissen". Dies hinderte ihn jedoch nicht, das andere wenigstens abwechselnd in Versen und Prosa zu schreiben. Welche oberflächliche Ansichten auch er noch vom Drama hatte, beweist das Geständniß, diejenigen Trauer- und Freudenspiele für „die annehmlichsten" zu halten, „welche in ungebundener Rede mit untergemengeten beweglichen in die Musik versetzten Liedern und Reimen den Zusehern vorgestellt werden." Es drängte eben Alles zur Oper hin. Rist hatte

übrigens, wie es scheint, in dieser Art Stücken einen Vorgänger, da schon 1635 ein Stück: Irenaromachia, d. i. eine neue Tragico-Comoedia vom Krieg und Frieden von Ernst Stapel erschien, welcher in Hamburg lebte und hier 1635 gestorben sein soll. Dieses Stück, dessen Titel auf noch früher ähnliche Stücke hinzuweisen scheint, wurde 1636 neu aufgelegt und 1639 für die schlesische Bühne bearbeitet und mit bäuerlichen Zwischenspielen im schlesischen Dialekte versehen.

Rist läßt in seinem Friedewünschenden Deutschland zuerst vier alte germanische Helden, darunter den Ehrenvest, auftreten, die durch Mercur und das alte Deutschland, in Gestalt einer ehrsamen Matrone, eingeführt werden. Das neue Deutschland, ganz à la mode gekleidet, mit der Wollust in ihrem Gefolge, tritt ihnen entgegen. Der Friede sucht zu vermitteln. Seine Bemühungen sind aber vergeblich. Da werden fremde Gäste gemeldet. Don Anthonio, der Spanier, Monsieur Gaston, der Franzose, Signore Bartholomeo, ein Kroat, und Herr Kerel, ein deutscher Reuter, kommen hinzu. Sie bringen lockende Geschenke. Das neue Deutschland, das ihnen ein Banket giebt, schläft über den Buhlliedern ein, welche dabei die Wollust singt. Die Fremden machen sich nun über dasselbe her und rauben sie aus. Erst von dem Lärm des in das Land hereinbrechenden Mars wacht die Betrogene auf. Ein Zwischenspiel unterbricht hier die Handlung. Der Held desselben, Monsieur Sausewind, läßt sich vom Kriegsgotte anwerben, um sein Vaterland mit den Fremden zu Grunde richten zu helfen. Was diese noch übrig gelassen, fällt dann der Pest und dem Hunger zur Beute. Mars schießt ein Pistol auf die unglückliche Germania ab, nicht um sie zu tödten, sondern nur sie zum Widerstand unfähig zu machen. Er läßt sie daher sogar von einem italienischen Quacksalber, Ratio Status, verbinden. Endlich kommt sie zur Einsicht, daß in dieser Noth nur der einst verschmähete Frieden ihr helfen könne. Sie fällt vor dem ihr den Richterspruch der Götter verkündenden Mercurius nieder und das Ganze schließt im Charakter einer Moralität mit leisem Anklang an das beliebteste Thema derselben, daß nämlich nur Reue zu Gott und zum Heil führe.

Das Aufsehen, das diese Dichtung erregt hatte, rief eine Anzahl ähnlicher vaterländischer Allegorien von zeitgeschichtlichem Inhalt hervor, zu denen auch noch des Rectors Funke in Altenburg: Das zwischen Furcht und Hoffnung wegen des Kriegs annoch schwebende Deutsch-

land (1675) und Caspar Stieler's in Erfurt: Willmut (1680) gehören. Die nächstliegenden aber sind des Johann Klay in Nürnberg 1649 erschienenes Schwedisches Frieden- und Freudenmahl, dessen Irene, d. i. vollständige Ausbildung des zu Nürnberg geschlossenen Friedens 1650 und „Der Geburtstag des Friedens", sowie Siegmund von Birken's im Auftrage des Octavio Piccolomini 1650 geschriebenes und zur Aufführung gebrachtes Friedensschauspiel: Teutscher Kriegsab- und Friedenseinzug, dem 1651 noch seine Margenis (Germanis) folgte.

Nürnberg, der alte Sitz des Meistergesanges und des volksthümlichen Dramas, suchte sich gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts auf's Neue zu einer tonangebenden Pflegestätte deutscher Dichtkunst aufzuwerfen. Die Bewegung ging aber diesmal nicht von den Handwerkern, sondern von einem ihrer Patrizier und Gelehrten, von Georg Philipp Harsdörfer*) aus, dem sich dann Joh. Klay und Sigmund von Birken anschlossen. Am 1. Nov. 1607 zu Nürnberg geboren, erhielt Harsdörffer eine sehr sorgfältige Erziehung. Nachdem er in Altdorf und Straßburg studirt, bereiste er mehrere Jahre lang Frankreich, England, Holland, Italien. 1637 trat er als Assessor im Nürnberger Stadtgericht ein und starb im September 1658 als Mitglied des Rathes. Nachdem er 1642, als der Spielende, in die Fruchtbringende Gesellschaft aufgenommen worden war, gründete er 1644 mit Klay den pegnesischen Blumen- oder Schäferorden, in dem er den Namen Strephon trug. Ein Polyhistor und Vielschreiber ohne Tiefe und Gründlichkeit, suchte er nach den verschiedensten Richtungen hin Anregung zu geben und Einfluß zu gewinnen. Obschon es ihm ernstlich um Hebung des Geschmacks und der Sitten zu thun war, hat er in Bezug auf das erste doch mehr einen verflachenden, als stärkenden Einfluß ausgeübt, da er das Aeußerliche, Spielerische, wie schon sein Name anzudeuten scheint, der aber wohl von seinen Gesprächsspielen abgeleitet worden ist, förderte und begünstigte.

Johann Klay (Clay, Clajus), der 1616 in Meißen geboren worden und 1644 von Wittenberg aus der Schule des berühmten Professors Buchner nach Nürnberg gekommen war, hier eine Stelle

*) Julius Tittmann, die Nürnberger Dichterschule. Göttingen 1847. In Tittmann's kleinen Schriften zur deutschen Literatur und Kulturgeschichte.

als Lehrer der Sebalduskirche bekleidete, später aber als Prediger nach Kitzingen ging, wo er 1656 auch starb — hatte sofort die Aufmerksamkeit Harsdörfer's auf sich gezogen. Er war ohne Zweifel ein Mann von poetischen Anlagen, dabei eine originelle Natur, die ihren eignen Weg zu gehen liebte, der sich freilich, was die Poesie betrifft, als Abweg erwies. Die beiden Männer ergänzten einander vielfach. Harsdörfer vertrat den Verstand, Klay das Gemüth, jener verfolgte mehr Bildungszwecke, diesem war es vor Allem um Hebung des religiösen Gefühls zu thun. Doch war ja die Verehrung Gottes und die Ermunterung zur Tugend neben der Reinigung und Reinhaltung der Sprache gemeinsamer Zweck des Vereins. Sein Emblem, die Passionsblume, sollte die Mitglieder zum Glauben an Jesum und zur Liebe desselben ermahnen. Auch zählte er vorzugsweise Theologen zu Mitgliedern. Geistliche Dichtungen waren ihnen daher Allen gemein, ebenso aber auch Schäferdichtungen, in denen sie vielleicht ein Symbol für den Stand der Unschuld in der Poesie und im Leben erblicken mochten. Wir finden sie daher auch beide bei Harsdörfer, wie bei Klay, wenn schon Birken der bedeutendste Vertreter der letzteren ist.

Siegmund von Birken (Betulius), aus Wildenstein in Böhmen gebürtig, wo er am 5. Mai 1628 geboren ward, war schon früh mit seinem Vater nach Nürnberg gekommen, wo dieser der Stelle eines Diakonus an der Kirche zum heiligen Kreuze vorstand. Siegmund studirte in Jena und legte hierauf als Prinzenerzieher am Braunschweigischen Hofe den Grund zu seiner späteren Prosperität. 1649 nach Nürnberg zurückgekehrt, trat er als Floridan zu den Pegnitzschäfern. Besonders als Gelegenheitsdichter spielte er eine hervorragende Rolle, was ihm auch die Erhebung in den Adelstand und die Ernennung zum Pfalzgrafen eintrug.

Von Harsdörfer mag hier zuerst sein Buch über die Dichtkunst erwähnt werden, dessen erster Theil 1648 unter dem marktschreierischen Titel erschien: „Poetischer Trichter, die teutsche Dicht- und Reimkunst ohne Behuf der lateinischen Sprache in 6 Stunden einzugießen.“ — Opitz hatte ausdrücklich erklärt, daß er „nicht vermeynt sei, man könne Jemanden durch gewisse Regeln und Gesetze zu einem Poeten machen“, vielmehr würden alle Regeln nur dem von Nutzen sein, welcher „die natürliche Anlage zum Dichten oder das hätte, was Plato einen göttlichen Furor genannt.“ Hier schien dagegen verhießen,

daß Jeder durch 6 stündigen Unterricht zum Poeten gemacht werden könne. So prahlerisch war es indeß doch nicht gemeint, hinterher wird auch hier noch eingeräumt, daß, um ein Dichter werden zu können, „nicht 6 Stunden, sondern 6 mal 6 Monate oder eben so viele Jahre“ erforderlich seien.

Nach Harsdörfer sollte es Zweck der Poesie sein, Religion, Moral und Wissen in lieblicher Weise vorzutragen. Die Vermischung der heidnischen Mythologie mit den christlichen Lehren erschien ihm verwerflich, doch war er hierin nicht ganz so strenge wie Rist, der sie völlig aus der neuen Dichtung verbannt wissen wollte (wir lernten aber doch auch bei ihm noch den Mercurius kennen). Harsdörfer will ihr dagegen als bequemer poetischer Maschinerie einigen Spielraum gegönnt wissen. Das Moment der Erfindung gilt ihm in der Dichtung so hoch, daß er sogar dem von ihm verehrten Opitz wegen Mangels daran, eigentliche poetische Fähigkeit absprach. Freilich besteht auch bei ihm die Erfindung in nichts Anderem, als in der geistreichen poetischen Einkleidung eines Stoffs oder Gedankens. Später nimmt er noch den Begriff der Nachahmung darin auf. Die Handlung im Drama ist nach ihm entweder einschichtig oder mehrschichtig. Dort entbehrt die Darstellung der Episoden und Alles gruppirt sich um eine Hauptperson, welche im Vordergrunde derselben steht. Hier aber giebt es Nebenhandlungen, welche die Hauptperson schwerer erkennen lassen. An der Darstellung unterscheidet er den Prolog, den Epilog und das Stück, welches in eine bestimmte Zahl Handlungen, Abhandlungen von ihm genannt, zerfällt. Von den Handlungen soll die erste den Eingang geben, die zweite den Fortgang, die dritte den Conflict, die vierte die Vorbereitung zur „Auswickelung“, die fünfte endlich diese letztere selbst. Was die Einheit der Darstellung betrifft, so verlangt er, daß das Ganze nur eine Peripetie und jeder Act nur einen Schauplatz habe und die Dauer eines vollen Tages nicht überschreite. Vom Lustspiel fordert er, daß es sich auf den Mehrstand, das Bürgerthum, beschränke, das Trauerspiel aber auf den fürstlichen Ehestand, eine Ansicht, die er in seinen Gesprächsspielen aufstellt, in denen er sich der dialogischen Form bedient, um Anleitung zu geben, „wie bey Ehr- und Tugendliebenden Gesellschaften Freund- und fruchtbarliche Gespräche aufzubringen und nach Beschaffenheit aus eines jeden Sinnreichen Vermögen fortzusetzen sei. Eingedenk, daß

gute Gesprech gute Sitten erhalten und handhaben, gleichwie böse selbe verderben". Dieses von 1641—49 in acht Bänden erschienene Werk, das einen dramatischen Anstrich hat, ist für die Sittengeschichte der Zeit von einem nicht zu unterschätzenden Interesse, da sich der Autor fast über alle Gegenstände des damaligen Lebens verbreitet. Indessen hat Harsdörfer auch wirkliche Dramen zu schreiben versucht. Seine lehrhafte und dabei spielerische Manier, tritt in besonders frappirender Weise daraus hervor. In ihrer bühnenmäßigen Einfachheit würden sie sich recht gut zur Darstellung eignen,*) wie sie ja sämmtlich nur fremden Lustspielen nachgebildet sind. Die Manier der Ausführung aber beweist daß Harsdörfer vom Dramatischen so gut wie keinen Begriff hatte. Sein Lustspiel „Die Redekunst" ist durch das englische Drama The sophister angeregt worden, das er in's Lateinische und Deutsche übersetzt hat. Er hat sich darin abgemüht, die wissenschaftlichen Begriffe der Redekunst zu personifiziren und durch sie und aus ihnen ein Abbild des Weltlaufs zu entwickeln. In seiner Melisa, die nach Tittmann der Escolastica zelosa des Lope de Vega nachgebildet sein soll, sprechen Alle in Gleichnissen, in seinem Schauspiel der Sprichwörter, dem ein französisches Stück, La comédie des proverbes, zu Grunde liegt, wie der Titel schon sagt, in Sprichwörtern.

Harsdörfer schrieb auch mehrere Singspiele, zu denen der Organist Staden die Musik lieferte.

Fast noch weniger können uns heute die allegorischen Festspiele Birken's ansprechen, in denen, völlig abweichend von den Principien Harsdörfer's, ein ziemlich verschwenderischer Gebrauch von dem mythologischen Apparat gemacht worden ist. Außer den schon oben erwähnten Spielen schrieb er das „Bivium Herkules oder Tugend und Lasterleben, Zwietracht-Trutz und Eintracht-Schutz", „Androfilo oder die Wunderliebe" und „Sylvia oder die wunderthätige Schönheit" (1656),**) ferner die „Psyche", zuerst lateinisch 1652, dann

*) Sie sind wohl auch aufgeführt worden. Wenigstens wurde nach einem Schulprogramme des Zittauer Rector Keimann Harsdörfer's Spiel von den Sprichwörtern 1661 auf dem dortigen Schauplatz gegeben.

**) Es sind dieselben Stücke, die von Gödeke, nach Gottsched, dem Zittauer Rector Keimann zugeschrieben werden, der nur ein Programm zu der Aufführung derselben daselbst 1658 schrieb. S. R. Köhler, Kunst über alle Künste. Berl. 1864. S. XI.

deutsch 1679, sowie das Singspiel Sophia und das Ballet der Natur, beides Gelegenheitsstücke (1662). Der im dramatischen Sinne bedeutendste dieser drei Dichter ist Klay, obschon auch er keinen klaren Begriff von dem Drama hatte. Doch abgesehen davon, daß seine Verssprache flüssiger und gefälliger ist, als die der meisten Dramatiker der Zeit, und er von einer etwas stärkeren, wenn auch leider meist tändelnden und modischen, weichlichen Empfindung bewegt erscheint, sind seine wunderlichen Versuche, ein geistliches Drama wieder in's Leben zu rufen, auch deshalb beachtenswerth, weil sich in ihnen theils ein Uebergang von der Rede zum Drama, theils von diesem zur Oper darstellt, so daß er wahrscheinlich zur Aufnahme und Ausbildung des in Italien entstandenen Oratoriums viel beigetragen hat. Klay's Stücke sind Phantasien, welche der Dichter selbst nach beendetem Gottesdienst mit Unterstützung von Musik und Gesang vorzutragen pflegte. Seine Rede, die sich abwechselnd in Prosa und in metrischer Sprache bewegt, wird von Musik und Gesang eingeleitet (der Vortrab) oder doch von ihnen unterbrochen. Chöre, einzelne Stimmen, auch Wechselgesänge mit verschieden gewählter Instrumentalbegleitung folgen einander. Er theilt seinen Zuhörern mit, was er gleichsam im Geiste erschaut und läßt die Personen, von denen er spricht, wohl auch selbständig aus seiner Rede hervortreten, die dann in dramatische Handlung übergeht. Er scheut dabei die größten Actionen nicht, setzt Himmel und Erde in Streit und läßt die himmlischen und höllischen Heerschaaren in den Lüften dabei dieselben taktischen Bewegungen vor dem Feldmarschall Wrangel oder dem Generalissimus und Fürsten Carl Gustav ausführen, wie diese ihre Heere auf den Schlachtfeldern oder Exercierplätzen. So heißt es z. B. in: Die seligmachende Geburt Christi:

Die Engel in der Lufft wie Regimenter ziehen,
Zum schlagen angefrischt; jetz scheinen sie zu fliehen,
Jetz wenden sie sich keck, sie setzen muhtig an,
Ein jeder hitzig trifft auf seinen Gegenmann.
Man höret in der Lufft die Kurissirer rasseln,
Der Flügelschlagen rauscht, die Stückenräder prasseln.

Androfilo ist eigne Erfindung, Sylvia aber, nach Birken selbst, mit Benutzung einer Novelle des Boccaccio gemacht. (V. 1 des Decameron, die auch Heyse zu seiner Braut von Cypern benutzte).

und im Engel- und Drachenstreit vom Erzengel Michael:

Michael ist angethan üm und üm mit güldnem Leder
Auf dem liechtgeätzten Helm spielet eine teure Feder
Die das Paradiß gebracht:
Es verpantzert seine Brust eine Tartsch von Gold gegossen,
Seine Waden, seine Knie, sind in Stiefeln eingeschlossen
Stahl und Eisenvest gemacht.

Er selbst aber spricht zu den himmlischen Heerschaaren:

Ihr wißt mit mir, die Mannheit wird belohnt
Im Fall uns rufft der Ruff der Heerposaunen,
Der Mörserblitz, die Weck- und Schreck-Carthaunen.

Worauf der Poet:

Nun steht Feind gegen Feind. Der Himmel der wird röther.
Frau Röthin stehet auf. Michaels Leibtrompeter,
Die sitzen schon zu Pferd. Der Morgensegen klingt,
Der Reiter auf der Wacht, der Bub im Stalle singt,
Die Trumml brummt; kommt, kommt, kommt,
sie summt kommt, kommt zum wachen.
Die Düdldüdl Pfeiffe pfeifft, vermenget Furcht mit Lachen.
Hierauf ruft Michael:
Auf tretet ins Gewehre,
Daß euch kein Feind gefähre.

Die Auferstehung Christi (1644) scheint Klay's erstes Stück dieser Art gewesen zu sein. Ihm folgte noch in demselben Jahre Die Höllen- und Himmelfahrt Christi, 1645 Der leidende Christus, in einem Trauerspiel vorgestellt. Letzteres wurde am Tag vor der Vorstellung von Klay's Freund, dem Prediger J. Michael Dilherr, folgendermaßen angekündigt:

O Todergebner Mensch, komm' schau das Heil der Welt,
Den höchsten Gottessohn an deine Stadt gestellt —
An das verfluchte Holtz durch deine Missethat.
Bedenk die Marterqual, die er gelitten hat;
Ein teutsches Andachtslied, das Geist und Feuer hegt,
Dadurch dein Sinn entzündt, die Himmelsflamm' erregt
Wird Klay mit Lorbeerlaub bezieret singen vor,
Wenn morgen ist geendt die Predigt und der Chor.

Dem Jahre 1645 gehört noch Herodes, der Kindesmörder, und der Engel- und Drachenstreit an. Wogegen Die seligmachende Geburt Christi erst aus dem Jahre 1650 datirt ist. Der Dichter schlägt hier ganz andere, weiche und dabei spielerische Töne an, und zwar gleich bei Eröffnung des Spiels:

Tritt Freundin, tritt herein,
Laß doch das Säumen seyn.
Weil Wind und Winter schweigen
Der Frühling stellt sich ein,
Es singen auf den Zweigen
Die Weihnachtsvögelein.
Freundin tritt herein,
Laß verweilen seyn.

Offenbar hat der Dichter darin besonders den Damen zu gefallen gestrebt. Er sucht sie durch den Wohllaut des Verses und die Lieblichkeit und den Reiz der Gedanken und Bilder zu gewinnen. Man höre z. B. die Schilderung der Maria und die Verkündigung durch den Engel:

Da wohnt die, gegen der die Gottheit ist entflammt,
Die von Urahnen her und Königsblut gestammt,
Es lebt durch seidnen Flor die wolerziemte Blöße,
Das Stirngestirnte Liecht, die Wangenzier bestralt,
Den roseugleichen Mund mit Lilien untermahlt,
Das wollenweiche Haar sich von der Scheitel strecket,
Den Alabaster Halß wie klares Fließgold decket.

Gabriel begrüßt nun die Jungfrau mit den zuletzt stark an Opitz anklingenden Worten:

O holdselige Jungfer sey gegrüßet,
O begnadete Mutter sey geküsset
Du sonnengoldene Zier,
Du hochgebenedeite Magd,
Was allen Mägden ist versagt
Hat Gott gethan an dir.
Du, du bist allein
Die Krone keuscher Jugend.
Deß Frauenzimmers liechter Schein,
Der Außzug aller Tugend.

Worauf wieder der Dichter:

Die, der die Zeitung kommt und auch der Bott schweigt still,
Wie wenn die müde Sonn' nun schlafen gehen will,
Sich über den Gebrauch herauszustreichen pfleget
Im Scharlachrothen Rock zu ihrem Bräutgam leget.
So schläget unter sich das unbefleckte Bild
Die hellen Aeugelein mit Gottheit angefüllt,
Gefärbt und nicht gefärbt, Blut streitet mit erblassen,
Die keinen Mann erkannt, kann solchen Post nicht fassen.

Wie tändelnd, ja lüstern ist das nicht Alles und doch wird es durch das folgende noch überboten:

Die Kraft, deß höchste Krafft wirkt inner ihrem Leibe
Verwacht die Jungfrauschafft und macht gleichwol zum Weibe
Frau Mutter, Jungfer Braut, Euch nennt das kleine Kind
Frau Mutter, da ihr euch doch Jungfer Braut befind.
Ihr habt die Mutterlust, den Jungfer Ehrennamen,
Die Blume blühet schön und trägt im Blühen Samen.

Ich füge dem zur Charakterisirung des Dichters nur noch ein paar Strophen aus dem Hirtengesang hinzu, in dem zwei Tenore beim Klange von zwei Hörnern im Lobe der Mutter und des Sohnes abwechseln:

Ihrer hellen Aeugelein
Gläsernes Gewässer
Ist wie reiche Teiche rein
Rein wie Heßbons flößer.
Ihrer Haare liechter Schneen
Ziegenherden auff der Höhn
Gileons sich gleichet.
Gut gewürtzter Blumensafft,
Ihrer Lippen Zuckerkrafft
An der Süße weichet.
Ihre runderhabne Brust
Hebt sich wie die Rehen
Die gepart nach aller Lust
In den Lilien gehen.
Wie sich die Granatfrucht ritzt
Wenn sie Purpurkörner spritzt
Ihre Backen prangen.
Sie das schönste Fürstenkind,
Deren Schuhe silbern sind
Prächtig kommt gegangen.

Welch ein Abstand von der Sprache, Empfindungs-, Auffassungs- und Ausdrucksweise des Hans Sachs oder Ayrer. Es spielt hier schon etwas von dem Geiste Hoffmannwaldau's herein, nur schwächlicher, spielerischer, geschmackloser und ohne dessen feines Formgefühl. Italienischer Einfluß ist aber auch hierbei vorauszusetzen, zumal Harsdörfer bereits 1645 Klay, in einem Brief über den leidenden Christus, darauf hinwies, in welchem es heißt: „Wie man nun in den Erzählungen lange, in den freudigen Händeln mittelmäßige, in den

traurigen kurtze oder je mit kurtzen untermengte Reimarten führen soll, haben die Italiener in ihren jüngsten Gedichten meisterliche Proben gethan und hat diese Unterscheidung ihren richtigen, naturmäßigen und ungezweiffelten Grund in der Musik, aus welcher sie es, meines Erachtens, abgesehen haben."

Wie sehr dies Klay sich zu Herzen genommen, geht später aus Harsdörfer's anerkennenden Worten hervor, daß er, „die Reimzeilen wohl zu observiren verstehe, für das Klägliche Trochäen, für das Erzählende Jamben, für das Fröhliche Daktylen gebrauche." Wir hören hier etwas von den Vorschriften der Spanier, insbesondere Lope's de Vega herausklingen (s. I. Halbbd. S. 278).

Bei dem Aufsehen, das diese neue Nürnberger Schule erregte, kann es nicht Wunder nehmen, daß sie einen großen Einfluß auf andere Dichter der Zeit, besonders der Höfe, und die hier in Aufnahme gekommenen allegorischen Festspiele und Aufzüge, Opern und Ballete gewann, sowie überhaupt den schäferlichen Geschmack noch mehr in die Mode brachte. Hauptsächlich die Dichter des sächsischen Hofs, die Geller (ein Verehrer Klay's), Dedekind (ein Nachahmer Rist's), Schirmer standen unter dieser Einwirkung, kaum minder Dichter wie Schott und Schottelius. Doch auch die moralitätenartigen Spiele von G. H. Weber, Dan. Richter und Knorr von Rosenroth weisen auf diesen Einfluß zurück. *)

*) Ernst Geller stand als Kammerschreiber und Inventionssecretär in churfürstlich sächsischen Diensten. — Constantin Christian Dedekind lebte als Steuerassessor zu Dresden. Er war gekrönter Poet und Mitglied des Schwanenordens, was ihn jedoch nicht vor dem Spitznamen Christi Dudelkind schützte. Er veröffentlichte unter anderem 1670 zwei Bände: „Neue geistliche Schauspiele, bekwehmet zur Musik", sowie 1676 „Heilige Arbeit über Freud und Leid der alten und neuen Zeit in Musik-bekwehmten Schauspielen", eine vermehrte Auflage der vorigen Sammlung. — David Schirmer, geb. um 1623 zu Pappendorf bei Freiberg, gest. nach 1686, wurde 1650 als Hofpoet nach Dresden berufen, wo er wegen seiner Gelegenheitsdichtungen in hohem Ansehen stand. Sie erschienen gesammelt unter den Titeln: Poetische Rosen-Gepüsche, Halle 1650, vermehrt Dresd. 1657, und Poetische Rauten-Gepüsche. Dresden 1662. — J. G. Schoch aus Leipzig lebte als Jurist in Naumburg. Er schrieb außer vielen Schäfergedichten auch eine Komödie: Vom Studentenleben, Leipz. 1657. — Just. Georg Schottelius, 1612 zu Embeck geboren, 1674 gestorben, war Consistorialrath zu Wolfenbüttel und Mitglied des Pegnitzordens, sowie der Fruchtbringenden Gesellschaft. — G. H. Weber, Mitglied des Schwanenordens, gab (nach Gervinus) 1652 ein

Von einem wesentlich andern Geiste, als die Pegnitzschäfer, war ein Zeitgenosse derselben beseelt, welcher mit Hoffmannswaldau und Lohenstein für den Begründer der zweiten schlesischen Dichterschule gilt, wie es Opitz der der ersten gewesen war.

Andreas Gryphius (Gryph)*) wurde am 11. Oct. 1616 zu Glogau geboren. Der Vater, welcher Archidiakonus daselbst war, wurde ihm früh, wie es scheint durch gewaltsamen Tod, entrissen. Auch die Mutter, die sich rasch wieder verheirathet hatte, starb früh. Zu dem Stiefvater, der sich lieblos gegen ihn verhielt, gewann er kein rechtes Verhältniß. Dazu wurde seine Kindheit von den Schrecken des Krieges getrübt. Wiederholt wurde seine Geburtsstadt von Seuchen und Feuersnoth heimgesucht. Kein Wunder, daß seine Seele verdüstert und sein Lebensmuth niedergebeugt war. Gleichwohl entwickelte sich sein Geist in vielseitiger und bewundernswerther Weise. Besonders waren seine Sprachkenntnisse staunenerregend für seine Zeit. Mit siebzehn Jahren schrieb er sein erstes Trauerspiel: „Der Kindesmörder Herodes", das in zwanzig Tagen vollendet wurde und dem 1635 in Danzig eine Fortsetzung folgte. Sie sind beide verloren gegangen. Möglich, daß sie noch in lateinischer Sprache geschrieben waren. Das nächste Jahr brachte ihn als Hofmeister in das Haus des kaiserlichen Raths Schönborn zu Fraustädt, wo eine lichtvollere Zeit für ihn begann, da Schönborn sich gegen ihn wahrhaft als väterlicher Freund erwies. Ward er von ihm, in seiner Eigenschaft als Pfalzgraf, doch sogar mit der Dichterkrone und dem Adelsbriefe bedacht, von welchem Gryphius jedoch niemals Gebrauch gemacht hat. Dies Glück war aber leider von nur kurzer Dauer. Schon 1637 ward ihm sein Schützer durch den Tod entrissen. Krankheiten und Feuersnoth brachen wieder über seine Familie herein. Eine unglückliche Liebe beugte ihn völlig danieder und scheint den Entschluß, sein Vaterland ganz zu verlassen, auch zur Reise gebracht zu haben. 1638 bezog er die Universität Leyden, sah sich daselbst in fast allen Wissenschaften um, um

---

Drama: „Der christliche Kreuzträger" heraus; Dan. Richter 1670 „Das Trauer- und Lustspiel von der Grundsuppe der Welt" und Knorr von Rosenroth, außer einem Festspiele das Geistliche Lustspiel „Die Vermählung Christi mit den Seelen", 1684.

*) Gervinus, a. a. O. III. S. 434. — Gödeke, a. a. O. S. 483. — J. Tittmann, Dram. Dicht. von Andreas Gryphius. Leipz. 1870. — Zinck, Altdeutsches Theater.

ein Jahr später selbst als akademischer Lehrer in den verschiedensten Disciplinen, als Philosophie, Astronomie, Geschichte, Geographie, Alterthumswissenschaft, Anatomie, Optik, Physionomik und Chiromantik hier aufzutreten. Doch auch die Dichtkunst wurde gepflegt; Vida und Scaliger, Heinsius und Grotius fleißig studirt und Vondel's Tragödie „die Gibeoniter" von ihm übersetzt. Es unterliegt daher keinem Zweifel, daß die holländischen Dramatiker auch auf ihn einen bedeutenden Einfluß ausgeübt haben; aber sie nicht allein. Bei seinem Aufenthalte in Paris, wohin er sich 1644 wendete, und in Italien, wo er den Winter 1645/46 verlebte, versäumte er nicht das Theater auch dieser Länder genau zu studiren. Nicht minder vertraut war er mit den Werken der Griechen und Römer, und Seneca war und blieb, was die Tragödie betrifft, sein vornehmstes Muster, während auf sein Lustspiel neben dem französischen das italienische nicht ohne Einfluß war. Das Trauerspiel „Leo Armenius" scheint der erste erneute selbständige dramatische Versuch des Dichters gewesen zu sein. Es entstand 1646 in Straßburg, erschien jedoch erst 1657 im Druck.*) In Stettin, wo Gryphius bis Ende 1647 verweilte, arbeitete er an seiner „Katharina von Georgien", worauf er sich zurück nach seinem Vaterlande begab, dem er sich weder durch die Berufung nach Heidelberg, noch durch die nach Frankfurt a/O. und Upsala wieder abspänstig machen ließ. 1649 vermählte er sich und 1650 ward er zum Syndicus von Glogau ernannt. Dazwischen liegt die Entstehung der Singspiele „Piastus" und Majuma", sowie der Trauerspiele „Cardenio und Celinde" und „Carolus Stuardus". 1659 folgte das Trauerspiel „Der großmüthige Rechtsgelehrte oder sterbende Aemilius Paulus Papinianus", 1660 „Das verlibte Gespenst", ein Singspiel mit dem Zwischenspiele „Die gelibte Dornrose", 1663 „Die Saugamme oder ungetreues Gesind", eine Uebersetzung eines italienischen Lustspiels von Girolamo Razzi und das gegen den Schäfergeschmack gerichtete Lustspiel „Der schwermende Schäffer" nach Le bergeur extravagant des jüngeren Corneille, und 1665 endlich das Lustspiel „Der Horribilicribrifax", das ist also ein Jahr nach des Dichters am 16. Juli 1664 mitten in einer Sitzung der Stände

*) In Andreae Gryphii deutscher Gedichte I. Theil, welcher noch außerdem Catharina von Georgien, Carolus Stuart, Cardenio und Celinde, das Freudenspiel Majuma und die Uebersetzung des lat. Trauerspiels Die heilige Felicitas vom P. Nicol. Causinus aus Troyes enthielt.

zu Glogau erfolgtem Tode. Sein Sohn Chr. Gryphius veranstaltete 1698 eine freilich nicht vollständige Ausgabe seiner Werke unter dem Titel „Andreae Gryphii um ein merkliches vermehrte Teutsche Gedichte" (Bresl. u. Leipz.)

Gryphius besaß einen männlichen Geist und umfangreiches, eindringendes Wissen. Ging er in der Tragödie hauptsächlich auf die Schilderung starker, energischer Leidenschaften und der Nachtseiten des menschlichen Lebens aus, so fehlte es ihm doch im Lustspiele nicht an Witz und Satire, ja selbst nicht an Heiterkeit und Humor. Doch ist bemerkenswerth, daß seine Lustspiele seiner späteren glücklicheren Lebenszeit angehören. Der an ihm bemerkbare Hang zum Geister- und Gespensterwesen würde an einem Manne von seinem Urtheil und Geiste befremden, wenn sich darin nicht ein ganz allgemeiner Charakterzug der Zeit mit ihren Nekromanten und Sterndeutern, mit ihrem Gespenster-, Geister- und Hexenglauben darlegte. Gleichwohl steht er hierin unter den zeitgenössischen gelehrten Dramatikern ziemlich allein.*)

Selten hat sich ein Dichter in seinen komischen Werken als ein so völlig Anderer, wie in seinen tragischen Werken gezeigt. So sehr er sich auch im Allgemeinen gegen die directe Nachahmung fremder Muster erklärte, erscheint er in seinen Tragödien, sowohl was die Form, als was die sprachliche Behandlung betrifft, doch mehr als wünschenswerth in Abhängigkeit von dem Fremden. Sie sind mit Ausnahme der Chöre, welche er Reihen nannte, sämmtlich in Alexandrinern geschrieben, und obschon dieser Vers schon vor ihm vielfach zur Anwendung kam, so hat er ihn doch erst für länger als ein Jahrhundert zum dramatischen Verse der Deutschen erhoben und schon hierdurch den Grund zur späteren Französirung des deutschen Dramas gelegt. Wogegen der Dichter in seinen Lustspielen, mit Ausnahme von „Das verliebte Gespenst", das er nach französischen Mustern in Alexandrinern schrieb, sich fast durchgängig der Prosa bediente. Auch hat er hier vorzugsweise Charaktere und Sitten des eignen Landes

*) In seinem Leo Armenius kommen drei Geistererscheinungen vor, während er sich in der Katharina von Georgien mit nur einer begnügte. In Cardenio und Celinde haben wir es mit einem Gespenst und anderem Zauberwesen zu thun. Carl Stuart bringt wieder drei Geistererscheinungen. Der Aemilius Papinianus hat einen Sterndeuter und in „Das verliebte Gespenst" wird der Geisterglaube wenigstens als ein Motiv der Handlung benützt.

zum Gegenstand seiner Darstellung gemacht. Und während er in der Tragödie meist künstlich, gespreizt und gesucht im Ausdruck erscheint, zeigt er sich hier, mit jener einzigen Ausnahme, fast immer natürlich, einfach und angemessen. Nicht daß es Gryphius an Pathos oder doch an der Fähigkeit gefehlt hätte, dasselbe zum Ausdruck zu bringen. Zeichnet er sich doch gelegentlich vor allen Dichtern der Zeit durch die Energie und Originalität des leidenschaftlichen Ausdrucks aus; nur daß sein Pathos nicht selten an einer erzwungenen Ueberstiegenheit leidet und von einer lehrhaften Reflexion, einer in Unnatur und Geschmacklosigkeit ausartenden und gesuchten Bildlichkeit des Ausdrucks überwuchert wird. Bei aller scheinbaren Fülle leidet seine Sprache daher nicht selten an Hohlheit. Wo er den Kothurn zu beschreiten glaubt, geht er oft nur auf Stelzen. Man höre z. B.:

Fleuch Geist, fleuch: Kont ich mich der Untreu je vermuthen,
So hätt' ich mir gewünscht, durch schwitzen, todt zu bluten,
Durch Flammen zu vergehn! Auf Felsen aus der Höh
Zu splittern Brust und Bein, in nie erdachtem Weh
Zu suchen meinen Tod!

oder:

Wo bleibt Lysander denn? Die Häuser sind geschlossen,
Die Gassen sonder Volck, die Sternen fortgeschossen.
Diana bringt hervor ihr abgenommen Licht
Und schielt den Erdkreis an mit halbem Angesicht.
Man hört von weitem nur der wackren Hunde Heulen
Und einsames Geschrey der ungepaarten Eulen.
Die Fenster stehn entseelt von ihrer Kertzen Schein
Der Schlaf spricht allen zu und wiegt die Augen ein.

und:

Nein, seine Macht verfiel, als man das heilge Schwerdt,
Das Gott den Prinzen giebt, ihm aus der Faust gedrungen,
Als sein bestürmt Palast stets mit Tumult besprungen,
Als leichter Buben Schaum als eine Flut auflief
Und frech, ich weiß nicht was, durch alle Fenster rief.

Was sich in dieser schwülstigen Künstlichkeit bei Gryphius und später bei Lohenstein zeigt, ist aber derselbe Zug der Zeit, den wir früher als Gongorismus, Marinismus, Euphuismus und pretiöses Wesen schon kennen lernten, nur daß ihnen die Sprache einen größeren Widerstand bot und sie sich daher nur um Vieles ungeschickter und geschmackloser zu äußern vermochten. Doch darf man über dieser Ge=

schmacklosigkeit nicht die darunter sich bergenden Elemente der Sprachbildung verkennen, da durch diese Dichter die Sprache ohne Zweifel an Wortbildungen und Redewendungen entschieden bereichert worden ist, wie viele derselben nach und nach auch wieder abgeworfen worden sein mögen. Wenn uns diese letzteren heute abgeschmackt vorkommen, so ist uns dafür das davon Festgehaltene wieder so geläufig geworden, als ob es gleich ursprünglich Eigenthum unserer Sprache gewesen wäre. In der Umgangssprache der Gebildeten ist immer ein conventionelles Element, das dem Wechsel der Zeit und des Geschmacks unterliegt und mit dem der Gebrauch und die Bedeutung einzelner Wörter und Redensarten verändert oder doch eingeschränkt wird. Nichts fällt uns z. B. heute so sehr bei Gryphius auf, als der fortwährende Wechsel des Aufsteigens zu einer geschraubten Höhe und des Herabsinkens in's Vulgäre des Ausdrucks. Wie viel eine geschmacklose Ungleichheit des Styls hierzu aber auch beigetragen haben möchte, so ist doch nicht weniger gewiß, daß sich Vieles davon aus jenem Wechsel des Conventionellen im Laufe der Zeit erklärt. Manches, was damals, wie wir heute sagen würden, salonfähig war, ist es jetzt überhaupt nicht oder doch nicht im gleichen Umfange mehr. So muß z. B. das bei Ayrer oft wiederkehrende „Es ist nicht ohne" und „zweifelsohne" damals selbst in poetischer Sprache keinen Anstoß erregt haben, eben so wenig wie das Wort Faust, welches Gryphius mit Vorliebe für Hand gebraucht,

„Wenn die geschickte Faust auf ihrer Laut umsprang"

in dieser Verwendung verletzt haben kann, oder das Wort „schmeißen" für werfen oder Reden wie

„Daß Karol frißt, was er uns ein ließ brocken —"

welche Worte dem Fairfax in den Mund gelegt sind.

Gryphius besaß ohne Zweifel poetische Empfindung, ja selbst charakteristische Gestaltungskraft, aber er hatte keinen rechten Begriff von dramatischer Composition und einen beschränkten, ja falschen vom Wesen des Dramatischen überhaupt, besonders des Tragischen. Obschon er sich lange der Tragödie ganz ausschließlich zuwendete (denn die Fest- und Singspiele Majuma und Piastus gehören weder ihr noch dem Lustspiele an), war er doch ungleich bedeutender in diesem, theils weil er sich hier natürlich fühlte und seinem natürlichen Talent

und Gefühl überließ, theils weil er dort von einem falschen Begriffe vom Wesen und Zwecke des Tragischen ausging. Lag ihm doch dieses fast nur in der Darstellung der Vergänglichkeit und Werthlosigkeit alles irdischen Glücks, was er nirgend so entschieden zum Ausdruck gebracht, als in seinem Drama Cardenio und Celinde, welches mit der Weltentsagung dieser beiden leichtfertigen, wilden Genußmenschen schließt:

Wohl diesem, der die Welt mit ihrer Pracht verlacht,

sagt hier Viren,

Wohl dem, der jeden Tag zu seiner Grufft bereit,

fügt Celinde hinzu,

Wer recht hier leben wil und jene Kron' ererben,
Die uns das Leben gibt, denck jede Stund ans Sterben.

schließt Cardenio entsagend das Stück, welches von Achim von Arnim später unter dem Titel „Halle und Jerusalem" neu bearbeitet worden ist.

Der ganze Geisterspuk dieses Dramas, der uns mitten in die Verwesung der Kirchhöfe führt, ist nur dazu da, jene Wandlung in den Seelen der beiden Titelhelden herbeizuführen. Das reiche Sujet, welches dem Dichter hier vorlag, hat er fast eben so entsagend, wie sie ganz in die Vorgeschichte geschoben. Der erste Act ist nur von der Erzählung derselben erfüllt. In Folge der darin geschilderten Ereignisse soll ein Verbrechen verübt werden. Wilde Leidenschaften werden in's Spiel gebracht. Der Geisterspuk tritt dazwischen. Er verhindert jenes Verbrechen, indem er diese Leidenschaften in eine alles Sinnliche streng von sich abstreifende Ascetik verwandelt. Die Darstellung des vorbezeichneten und bei ihm immer wiederkehrenden Grundgedankens, ist dem Dichter so sehr die Hauptsache, daß er unbekümmert ist, auf welche Weise sie ihm gelingt, und ob er nicht nur wie hier unser ästhetisches, sondern zuweilen auch unser sittliches Gefühl dabei empfindlich beleidigt.

Dies ist z. B. in seinem Leo Armenius der Fall, in dem er die Empörung des ehrgeizigen Feldherrn Michael Balbus behandelt hat. Sie wird entdeckt, Balbus gefangen und verurtheilt, womit der zweite Act schließt. Die Hinrichtung wird wegen des kirchlichen Festtags verzögert, dessen Heiligkeit durch sie nicht verletzt werden soll. Dies giebt den Verschworenen Zeit, die Empörung noch vor dem ihr hierdurch gestellten Termine zur Ausführung zu bringen. Leo wird

ermordet, Balbus befreit und an seiner Stelle zum Kaiser erhoben. Dem Dichter genügt es, die Hinfälligkeit aller irdischen Größe hierdurch erwiesen zu haben, wozu er besonders die Geisterwelt noch in Bewegung gesetzt hat.

Wie glücklich hierfür der Stoff in Katharina von Georgien lag, bedarf keiner Ausführung. Hier ist es der Gegensatz des Gräßlichen der Martern zu den geschilderten irdischen Freuden, welche Katharina in den Armen des Schah Abbas erwarten, durch welchen der Dichter die Standhaftigkeit seiner Heldin und die Nichtigkeit alles irdischen Glücks gegen die himmlische Seligkeit zur Darstellung bringt. Gervinus hat einzelne Schönheiten der Dichtung, wie den Monolog des Abbas im zweiten Acte und die Beschreibung der Märtyrerin Katharina im letzten, hervorgehoben.

Am bühnenwirksamsten dürfte nächst Cardenio und Celinde aber doch der sterbende Aemilius Paulus Papianus gewesen sein, obschon die Composition dieses Stücks um nichts besser, als die all seiner übrigen Tragödien ist und ein zweiter den Dichter bei der dramatischen Gestaltung seiner Stoffe hemmender Zug hier noch entschiedner, als in den beiden vorgenannten, wenn auch noch nicht mit der Stärke, wie in Carl Stuart, hervortritt. Die lehrhafte Absicht nämlich, welche man nach dem dramaturgischen Codex der Zeit mit dem Drama stets zu verbinden hatte und die in den historischen Stücken des Dichters sich auf die historische und politische Weisheit geworfen hat. Einzelne Acte seiner Stücke, besonders Carl Stuart's, stellen sich hierdurch in der That nur als politisch-historische Abhandlungen in der Form des Streitgesprächs dar, durch welche der darin behandelte Gegenstand von den verschiedensten Seiten beleuchtet wird. Jede Person ist nur dazu da, die von ihr vertretene Ansicht mit allen Gründen der Beredtsamkeit gegen die Einwürfe der anderen zu vertheidigen. Auf die Form, in der es geschieht, ist hierbei das größte Gewicht gelegt, wobei es ebenfalls nicht ohne gesuchte und geschmacklose Künstlichkeit abgeht. Einen besonders verschwenderischen Gebrauch hat der Dichter von den schon bei den Alten beliebten einzeiligen Wechselreden gemacht. So findet in Carl Stuart (Abdruck bei Tittmann) ein sieben Seiten füllendes derartiges Gespräch zwischen Cromwell und Fairfax in der zweiten Abhandlung statt, in der dritten ein drei Seiten langes zwischen zwei englischen Grafen und ein anderes

sieben Seiten langes zwischen Cromwell und dem französischen Gesandten; kürzere ungerechnet.

Carolus Stuardus wurde vom Dichter ganz unmittelbar unter dem Eindruck des Ereignisses und aus der Empörung über dasselbe geschrieben. Das Stück erfuhr später auf Grund verschiedener darüber erschienener Schriften eine Ueberarbeitung. Auch war es dem Dichter vielleicht darum zu thun, dasselbe reicher und lebendiger zu gestalten, da man ihm die Armuth und Eintönigkeit der ersten Fassung zum Vorwurf gemacht haben mochte. Tittmann giebt dieser gleichwohl den Vorzug. In ihr setzt der erste Act die Verurtheilung des Königs voraus. Es handelt sich nur noch um die Vollstreckung desselben. Die Geister Strafford's, Laud's und der Maria erscheinen, dem König im Traum das nahende Schicksal anzukündigen. Er erwacht, zeigt sich gefaßt und weist die Hoffnungen des Londoner Bischofs Juxton zurück, worauf eine Scene mit seinen Kindern, die er zu trösten sucht, und ein darauf folgender Chorgesang der ermordeten englischen Könige den ersten Act schließt. Der zweite enthält ein Gespräch zwischen Fairfax und Cromwell. Ersterer führt alle Gründe für, Cromwell gegen die Vollstreckung in's Gefecht. Peter, ein Günstling des Fairfax, bringt Nachrichten von dem vertriebenen Kronprinzen, den man der Krone für verlustig zu erklären beschließt. Ein Gespräch zwischen dem Hofmarschall des Kurfürsten von der Pfalz mit dem Gesandten von Holland läßt erkennen, daß alle Verwendung, den Tod des Königs zu hindern, vergeblich sein wird. Ein Chor der Sirenen beschließt. Im dritten Act läßt ein Gespräch zwischen zwei englischen Grafen die getheilten Ansichten erkennen, welche im Lande über den Tod des Königs bestehen. In einem andern Gespräch, zwischen dem schottischen Gesandten und Cromwell, erklärt sich letzterer jetzt auf's Entschiedenste für die Vollstreckung. Die Rechtsfrage wird dabei in eingehendster Weise verhandelt. Ein Chor von englischen Frauen und Jungfrauen schließt. Der vierte Act exponirt in vielen langen Reden die Todesbereitschaft des Königs, der sogar ein unabweisliches Verlangen zeigt, die irdische Hinfälligkeit mit der ewigen Seligkeit zu vertauschen.

Nein, kan der untergehen,
Der zu der Krone geht? — Der Glanz der Eitelkeiten,
Der Erden lere Pracht, die strenge Noth der Zeiten

Und daß, was sterblich heißt, wird auf den Schauplatz gehn,
Was unser eigen ist, wird ewig mit uns stehn.

Ein Chor der Religion und der Ketzer bildet den Schluß. Der fünfte Act bringt zunächst ein Gespräch zwischen dem Hofmarschall und dem ersten Grafen. Der Greuel des an dem König zu vollziehenden Mords wird nochmals in's hellste Licht gesetzt. Es folgt hierauf die Hinrichtung selbst. Jungfrauen an den Fenstern steigern durch ihre Reden das Pathetische der Scene. Der König bekennt sich zu der gegen Wentworth begangenen Schuld, vertheidigt aber im Uebrigen die Gerechtigkeit seiner Sache, worauf er sich in einer zwar sehr sorgfältig ausgearbeiteten, aber überaus gedehnten Scene zum Tode bereitet, der nun erfolgt. Die Jungfrauen klagen über der Leiche des Königs. Die Geister der ermordeten Könige erscheinen und schreien nach Rache. Die Rache tritt auf und schließt mit schreckhaften Prophezeihungen das Stück.

Von großem Interesse für die Beurtheilung des Dichters ist „Das verlibte Gespenst" mit „Die gelibte Dornrose", zwei Stücke von völlig verschiedener Handlung, von denen sich die Acte des einen zwischen die Acte des andern einschieben.*) Diese Stücke sind wahrscheinlich kurz nach einander entstanden. Daß sie zu einer und derselben Gelegenheit, der Anwesenheit der Braut des Herzogs Georg III. in Glogau (1660) geschrieben seien, wird sich kaum aus dem Umstande schließen lassen, daß sich zuletzt die Personen beider Stücke zur Begrüßung und Beglückwünschung des Brautpaars vereinigen. Man hat einen weiteren Zusammenhang noch in dem Umstande zu finden geglaubt, daß diese Personen zugleich Vertreter der beiden gratulierenden Stände, des höheren Bürgerthums und des Bauernstands, seien, und den Gegensatz beider Stücke hierdurch zu einem bewußten und vom Dichter bei deren Abfassung beabsichtigten gemacht.

---

*) Zwischenspiele, als Einlagen, kamen schon bei dem mittelalterlichen Theater und dem des vorigen Jahrhunderts vor. Die Italiener und Engländer schoben sehr früh zwischen die Acte der ernsten Stücke Gesänge und komische Scenen ein. Bei den Niederländern kamen hierzu die Tableaux und lebenden Bilder in Aufnahme. Die Argumente, die zum Theil dramatische Form annahmen, gaben hierfür bei den Schulkomödien Ersatz. Weitere Anregungen kamen nun von Italien, wo man ganze Stücke zwischen die Acte einzuschieben begann. Es lag nicht allzufern, diesen Zwischenspielen auch selbst wieder einen Zusammenhang zu geben.

Allein so ansprechend dieser Gedanke erscheint, so läßt sich dagegen doch einwenden, daß der Gegenstand beider Stücke für jene festliche Gelegenheit nicht grade schicklich gewählt gewesen sein würde, und der Dichter sie zwar um jenes Gegensatzes willen aneinander gefügt haben kann, ohne sie doch darum mit dieser Absicht geschrieben haben zu müssen. Wie es sich aber auch hiermit verhalten mag, so sind diese beiden Stücke doch schon eines andern Gegensatzes wegen sehr interessant, desselben Gegensatzes, der auch noch zwischen seinen Lustspielen und seinen Tragödien besteht. Wie diese ist das Verliebte Gespenst in Alexandrinern und anderen Versmaßen geschrieben und ganz wie in ihnen schlägt auch hier der Verfasser einen gespreizten, gesuchten, unnatürlichen Ton an, wie bei ihnen ist auch hier die Form ganz die des akademischen, der Antike nachgebildeten classischen Dramas. Daß der Dichter an seiner Geliebten Dornrose die Prosa und den natürlichen Ton des gewöhnlichen Lebens nicht deshalb wählte, um den Bauernstand im Gegensatz zu der höheren bürgerlichen Gesellschaft zu charakterisiren, läßt sich daraus erkennen, daß er den nur kurze Zeit später entstandenen Horribilicribrifax, der doch auch größtentheils in der höheren bürgerlichen Gesellschaft spielt, ebenfalls ganz in Prosa verfaßte. Gryphius hat in dem Verliebten Gespenst Motive aus La mère coquette von Quinault mit einem Motive aus Le fantôme amoureux dieses Dichters verbunden. Eine leichtere, gefälligere und dabei witzige Behandlung würde daraus ein ansprechendes Lustspiel wohl zu machen vermocht haben. So aber ist es ein ziemlich schwerfälliges, gedehntes, im Tone gespreiztes Stück geworden. Man höre z. B. nur eine der Reden des Sulpice:

Papier, o das mein Herz aus Nacht und Gruft erweckt!
Papier, das Chloris hat, (fließt, liebe Thränen fließet!)
Gemalt mit treuer Faust nnd schönem Mund geküsset,
Geziert mit reiner Seid, gedrückt an keusche Brust,
Dem mein Verhängniß Glück und Heil und Noth bewust!
Wie viel hat dich die Faust, die, was halb todt, erquicket
In theure Specerei verwickelt mir geschicket!

oder den Brief der Chloris selbst:

Ich schreibe (doch verdeckt!) mein Herz! Die Mutter heißt,
Daß ich ihm übersend, was mein bestürzter Geist
Zu schicken sich beschweret.
Das Zuckerwerk gewehret

Durch mich nicht Schuldige, die sein Gemüte sucht
Zu ziehn in ihre Gunst durch falsch geschminkte Frucht.

Wie glücklich ist dagegen in seiner derben Naturwüchsigkeit der Ton in der Geliebten Dornrose getroffen! Wie frisch sind hier die Charaktere entworfen, wenn auch die weitere Ausführung breit und ermüdend ist! In beiden Stücken ist die Erfindung für vier Acte freilich zu arm; das Nothzuchtsmotiv in dem zweiten noch überdies zu brutal, was die Gerichtsscene des letzten Actes bedeutend beeinträchtigt, die sich sonst als ein recht ansprechendes Seitenstück zu der von Elsli Tragdenknaben darbieten würde. Doch ist in letzterem auch die Lösung befriedigender, die hier, weder durch gewonnene Einsicht, noch im Sinne der Gerechtigkeit herbeigeführt wird, sondern lediglich mit der brutalen Willkür des damaligen Gerichtswesens.

Zu Gryph's Lustspielen wird gewöhnlich auch die „Absurda comica oder Herr Peter Squenz", ein Schimpfspiel, gerechnet. Gryphius giebt jedoch im Vorworte zu demselben selbst, den „um ganz Deutschland wohl verdienten und in allerhand Sprachen und mathematischen Wissenschaften ausgeübten Mann, Daniel Schwenter",*) als den Verfasser an. Das Stück sei zum ersten Male „zu Altdorf auf den Schauplatz geführet worden, „von dannen er — wie es weiter heißt — je länger, je weiter gezogen, bis er endlich seinem liebsten Freunde begegnet, welcher ihn besser ausgerüstet, mit neuen Personen vermehrt und neben einem seiner Trauerspielen (vielleicht Seredin und Violandra?) aller Augen und Urtheil vorstellen lassen. Da er aber später ganz von ihm vergessen worden war, weil wichtigere Gegen-

*) Daniel Schwenter, seiner Zeit ein berühmter Orientalist und Mathematiker, wurde am 3. Jan. 1585 geboren. Wie Gryph lehnte auch er aus Liebe zu seiner Vaterstadt, Altdorf, wo er lange als Rector wirkte und endlich auch starb (1636), verschiedene auswärtige Berufungen ab. Doch auch als aufgeweckter, witziger Kopf war er beliebt. Er hat außer dem Peter Squenz noch eine andere Komödie, Seredin und Violandra, geschrieben, welche noch Manuscript ist. Auch jener soll erst durch Gryphius zum Druck gebracht worden sein, doch spricht Will in seinem Nürnberger Gelehrten Lexikon schon von einer 1750 zu Altdorf erschienenen Ausgabe. Wenn Gryph, wie er sagt, das Stück noch von Schwenter zur Veröffentlichung erbeten und erhalten hätte, würde es freilich noch weit früher haben erscheinen können. Jedenfalls bezeichnet auch Will den von Gryph herausgegebenen Peter Squenz als eine Schwenter angehörende Arbeit: „es ist aber nicht seine, sondern unseres Schwenter Erfindung".

stände seine Aufmerksamkeit auf sich gezogen, so bin ich so kühn gewesen, mir das Manuscript von ihm zu erbitten, es drucken zu lassen und es dir, meinem lieben und verehrten Leser, vorzulegen." Hiernach würde also Ayrer weder das Stück verfaßt, noch überarbeitet haben, sondern es in der vorliegenden Gestalt Schwenter's volles Eigenthum sein. Rist sah bereits, als er noch jung war, von engländischen Schauspielern ein Stück, das unverkennbar mit dem von des Königs aus England Sohn und eines Königs Tochter von Schottland identisch war, zwischen dessen Acten man die Geschichte von des Pyramus Tochter spielte, um eine Gesellschaft von nichtsnutzigen Handwerksburschen lächerlich zu machen, die damals Vorstellungen unter Direction eines ehemaligen Dorfschulmeisters gab. Dies ist im Schwenter-Gryph'schen Stück nun eben benutzt. Vielleicht daß Gryph dieses Stück gleichfalls gekannt hat und es ihm die Anregung zu der Verbindung seines Verliebten Gespenstes mit der Geliebten Dornrose gab. Ein Zusammenhang des Schwenter-Gryph'schen Stücks mit dem Shakespeare'schen ist durch verschiedene fast wörtliche Aehnlichkeiten außer Zweifel gesetzt. Wahrscheinlich war dieser aber kein directer, sondern nur ein durch jenes Rist'sche Stück vermittelter.*)

Dagegen darf der Horribilicribrifax wohl sicher als eigne Arbeit des Dichters angesehen werden, wenn auch Motive aus anderen Stücken darin mit verarbeitet sein sollten. Doch bot ihn gewiß schon das Leben dieselben dar und einzelne Figuren, wie der feige, prahlerische Soldat, eine Variation des capitano spavente, waren Typen der Zeit, daher es nicht nöthig ist, dafür auf Plautus oder Terenz, auf Shakespeare's Armado oder l'illusion comique des jüngeren Corneille zurückzugreifen, obwohl es bemerkenswerth bleibt, daß — worauf Genée schon hinwies — auch noch Beziehungen des Schulmeisters Sempronius zu dem Holofernes des Shakespeare'schen Love's labour lost vorhanden zu sein scheinen. Der „Horribilicribrifax oder Wählende Liebhaber" ist jedenfalls die beste der dramatischen Arbeiten Gryph's. Die Erfindung ist zwar gering, und was die Composition betrifft, die ganz wieder auf die Muster der alten nationalen Bühne mit ihrem raschen Scenenwechsel zurückweist, so ist auch sie nicht grade hoch

*) Siehe hierüber auch den Artikel von Fritz Burg in der Zeitschrift für deutsches Alterthum und deutsche Literatur. 1881. 2. Heft.

zu veranschlagen. Dagegen sind die Charaktere mannichfaltig, frisch aus dem Leben gegriffen, mit Treue, Sicherheit und Lebendigkeit hingestellt und die einzelnen Scenen mit großer Natürlichkeit durchgeführt. Nur die beiden komischen Helden des Stücks, besonders der Schulmeister, verlieren allmählich an Kraft, wiederholen sich und ermüden. So viel schwerer ist es, einen Charakter durch eine Reihe von Situationen mit der nöthigen Steigerung zu entwickeln, als episodische Gestalten mit Glück zur Erscheinung zu bringen.

Ueber die Wirkung des Dichters auf die zeitgenössische Bühne steht uns kein volles Urtheil zu. Doch wurden Felicitas und Papinian sicher 1658 und 1660 von Schülern in Breslau, Majuma, Piastus und das Verliebte Gespenst bei festlichen Gelegenheiten aufgeführt. In Windtheim wird 1656 einer Aufführung der Tragödie Carolo Stuardo gedacht und 1690 in Torgau der des großen Rechtsgelehrten Papiniano, in Nürnberg 1695 Das verliebte Nachtgespenste. Die Durchforschung der alten Schulprogramme würde ohne Zweifel ergeben, daß seine Stücke noch weitere Verbreitung hatten. Dies ist nicht gering zu veranschlagen, weil die deutschen Schulkomödien keineswegs blos schulmäßige Uebungen waren, sondern, wie ich weiterhin bei dem Rector Weise noch zu zeigen haben werde, das allgemeine Theaterbedürfniß in einem bestimmten Umfange befriedigten, so daß diese Vorstellungen in nicht wenigen Orten einen ganz volksmäßigen festlichen Charakter erhalten hatten.

Um so sicherer läßt sich dagegen der ausgebreitete literarische Einfluß der Dramen des Dichters nachweisen. Lohenstein, der ihn den deutschen Sophokles nennt,*) Hallmann, Haugwitz, im Lustspiel selbst Weise, folgten ihm nach. Seine Wirkungen reichen bis in die Gottsched'sche Zeit.

Daniel Kaspar Lohenstein**) wurde am 25. Jan. 1635 zu Nimptsch in Schlesien geboren. Er empfing seine akademische Ausbildung auf dem Gymnasium zu Breslau und bezog 1650 die Leipziger

---

*) „In seinem Trauerspiel wird Welt und Nachwelt lesen,
Der deutsche Sophokles sei Gryphius gewesen."

*) Passow, D. K. L. v., Lohenstein, seine Trauerspiele und Sprache. Meiningen 1852. — Gervinus a. a. O. III. 433. — Gödeke a. a. O. II. S. 515. — Seine Poesien erschienen gesammelt als Trauer- und Lustgedichte. Berl. 1680 u. Leipz. 1732.

Universität, vervollständigte aber dann seine Studien auch noch in Tübingen, bereiste Holland und Deutschland und vermählte sich 1657 mit einer reichen Erbin, die ihm mehrere Rittergüter zubrachte. Er wurde nun fürstlich Würtembergischer Rath, später Syndicus und Protosyndicus der Stadt Breslau, wo er am 28. April 1683 starb. Nachdem er zu seiner Zeit und über diese hinaus sehr überschätzt worden ist, ward es seit Bodmer literarische Gepflogenheit, ihn mit allzugroßer Herabsetzung zu behandeln. Es kommt bei diesen und ähnlichen Urtheilen immer mit darauf an, ob man den Gegenstand desselben in dem Verhältniß zu seiner Zeit oder zur eignen beurtheilt. Selbst noch im letzten Fall aber scheint es geboten, keinen strengeren Maßstab an Lohenstein, als an Gryphius zu legen. Hierin ist, wie ich glaube, die nöthige Unpartheilichkeit nicht immer beobachtet worden, besonders nicht von Gervinus. Wohl muß diesem eingeräumt werden, daß Lohenstein, indem er Gryphius zu überbieten suchte, denselben an Schwulst, Gräueln, Bombast, geschmackloser Bilderhäufung noch weit übertrifft. Es sollte aber nicht übersehen werden, daß er dabei fast immer auf größere dramatische oder doch scenische Wirkungen ausging; wenn der ästhetische Werth dieser Wirkungen auch sehr zweifelhaft ist. Er mochte einsehen, daß es im Drama noch auf etwas Anderes als einen bloßen Streit von Meinungen und Ueberzeugungen ankomme. Er wollte an die Stelle der scenischen Dürftigkeit und Abstraction, denen man bei Gryphius begegnet, eine Fülle möglichst bewegter äußerer Handlung setzen. Er versuchte wohl auch, den Zwiespalt nicht blos zwischen verschiedenen Personen der Handlung stattfinden zu lassen, sondern ihn noch in's Innere dieser Personen selbst zu verlegen. Er wollte zeigen, daß die Seele des Menschen nicht immer nur aus einem einfachen Antriebe handle, sondern von verschiedenen Antrieben, sei es zugleich oder kurz nach einander, bewegt und bestürmt werden könne. Allerdings gelang ihm dies nur sehr unvollkommen. Man vermißt überall die nöthigen Uebergänge und Verbindungen. Es fehlt seinen Handlungen und seinen Charakteren nicht an einer größeren Fülle, wohl aber dieser Fülle an Einheit, Harmonie und Ordnung. Er bietet meist nur ein überladenes, geschmackloses, wüstes Durcheinander dar, so daß Gervinus die löbliche Absicht darin ganz verkannt und z. B. in seiner Sophonisbe keineswegs den Versuch einer complicirteren Charakterentwiklung, sondern nur eine Ungeheuerlichkeit voller Wider-

sprüche, eine Heroine nach jener Horazischen Vorschrift: vorn eine Jungfrau, mitten ein Pferdeleib, hinten ein Schlangenschwanz sah. Und doch konnte er andererseits Lohenstein's Agrippina (1665), seine Epicharis (1665) ja selbst, seinen Ibrahim Bassa (vielleicht sein frühestes Stück)*) im Bau und Gange der Handlung für regelmäßiger und besser als irgend eine der Tragödien des Gryphius und die Sophonisbe (1680 gedr.) für das poetischeste und der Form nach von Anstößen freieste seiner Stücke erklären.**)

Mit der Sucht nach dem Gewaltigen, Reichen und Prächtigen hängt, da er nur Tragödien geschrieben, auch Lohenstein's Vorliebe für das Gräßliche, Wilde und Grausige zusammen. Zugleich aber tritt daraus der Trieb, seine Belesenheit, Gelehrsamkeit und Weltkenntniß zu zeigen, in oft aufdringlicher und störender Weise hervor. Lohenstein ist so sentenzenreich, daß er sogar den Namen Sententiosus erhielt.***) Doch nicht genug, daß seine Stücke von gelehrten Anspielungen, Beziehungen, Gleichnissen, geschichtlichen Citaten und politischen Berathungen strotzen, wodurch er ohne Zweifel auf die später mit dem Namen von Haupt- und Staatsactionen bezeichneten Stücke sehr nachtheilig eingewirkt hat, sind dieselben in den gedruckten Ausgaben auch noch von einem Wust gelehrter Anmerkungen begleitet, die bei der hundert Seiten umfassenden Sophonisbe allein sechsundsiebzig Seiten einnehmen und bei der einhundertachtundzwanzig Seiten umfassenden Cleopatra, wenigstens zweiundsiebzig Seiten. Gervinus sagt mit Beziehung auf Beides: „Lohenstein scheint wie alles Uebertriebene, wenn es sich einmal durchsetzt, noch einen größeren Einfluß als Gryphius ausgeübt zu haben.“ Seine Cleopatra wurde wie der Ibrahim Bassa nachweislich von Schülern des Elisabetheums zur Aufführung gebracht; sein Ibrahim Sultan wahrscheinlich bei den Vermählungsfestlichkeiten des Kaisers Leopold mit Claudia Felicitas.

---

*) Lohenstein selbst nennt es in der Widmung „seiner Jugend noch unreife Sinn-Frucht und unzeitige Mißgeburth“. Der Verleger behauptet, daß es der Dichter bereits mit fünfzehn Jahren verfaßt; dies wiese auf 1550 als Entstehungsjahr hin.

**) Außer den vorgenannten schrieb Lohenstein nur noch die Tragödie Ibrahim Sultan (1673).

***) Lohensteinius sententiosus kündigt sich z. B. eine Schrift über ihn mit Auszügen von J. C. Männling, Bresl. 1710, an.

Johann Christian Hallmann*) aus Breslau, welcher, nachdem er in Jena studirt, sich wieder zurück nach seiner Vaterstadt begeben hatte und hier 1704 in großer Dürftigkeit starb, ging noch mehr in des Lohenstein, als in des Gryphius Fußstapfen. Seine zahlreichen Dramen erschienen unter dem Titel: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele. Er machte darin schon gewisse Concessionen an den Geschmack der wandernden Truppen, obschon er diese verächtlich als „charlatanisch" bezeichnet, insofern er seine komischen Personen zum Theil extemporiren läßt. Die Benützung des Volksdialekts fand er dagegen bei verschiedenen der gelehrten Dichter, zunächst bei Gryphius vor. Diesem entlehnte er wohl auch das Scheintod- und Gespenstermotiv. Auch seine „beständige Märtyrerin Sophia" erinnert vielfach an Gryph's Katharina. Im Tone schließt er in dieser und in „die beleidigte Liebe oder die großmüthige Marianne" sich eng an Lohenstein an. In seinen Bildern überlohensteint er noch diesen, wie folgender Vers zeigen mag:

Die Spritze der Vernunft lescht der Begierden Flammen.

Dagegen führte er in seine Catharina von England oder die sterbende Unschuld das Opernhafte, in die Stratonice sogar das Ballet ein. In Rosibella und Urania hat er sich auch in der Pastorelle und im Singspiele versucht.

Hallmann in Vielem verwandt ist der Lausitzer Aug. Ad. von Haugwitz, geboren 1645 zu Uebigau und gestorben ebendaselbst als Landesbestallter der Oberlausitz, von dem uns in seinem Prodomus Poeticus zwei Tragödien: Maria Stuarda und Soliman, sowie das Singballet Flora vorliegen, der aber auch einen Wallenstein geschrieben haben soll. Die beiden ersten Dramen sind reine Tragödien in Alexandrinern mit Reihen in verschiedenen Versmaßen. Gryph's Carolus Stuardus hat für die Maria Stuarda offenbar als Modell gedient. Es fehlt ihr daher nicht an Geistererscheinungen (der Geist Darnley's und der des Herzogs von Norfolk); doch auch einem Chor der Sirenen begegnet man wieder. Der Einfluß Lohenstein's macht sich in dem gelehrten Apparat, den angehängten Anmerkungen erkennbar; doch auch in der Sprache. Haugwitz erkannte in der Poesie nur ein Mittel, Gelehrsamkeit und Wissen in glänzender Weise an den Tag zu legen,

*) Siehe über ihn Erich Schmidt in den Allgemeinen deutschen Biographien. Leipzig, 1879.

was von ihm zum Ueberfluß auch noch in seinen Vorreden und Widmungen geschah, die theils lateinisch, französisch und italienisch abgefaßt sind. Er vertheidigt sich gegen den Einwurf, daß die poetische Thätigkeit „einem edlen und zu höheren Unterfahrungen und Wissenschaften geschickteren Geist so wenig Lob bringend und geziemend, als nützlich sei", indem er erklärt, sich der Poesie niemals anders als „zur Ergetzung und Erquickung des Gemüths" zu bedienen. Was seinem Soliman und seiner Maria Stuarda aber noch abgehen sollte, hoffe er in seinem (verloren gegangenen) Wallenstein zu ersetzen. Den Soliman, welchem dasselbe Süjet zu Grunde liegt, das schon von Lohenstein zu seinem Ibrahim Bassa aus dem von Zesen übersetzten französischen Romane: Isabella oder der Durchlauchte Bassa, entlehnt worden war, — nennt er ein Mischspiel in gebundener Rede, eine Bezeichnung, die es wegen einiger darin aufgenommener Gesänge erhielt. Im Uebrigen ist dieses Stück in Alexandrinern geschrieben und, wie es scheint, ein Jugendwerk des Dichters. Von der Geschmacklosigkeit des Tons, der eine galante Schäferlichkeit affectirt, mag folgende Stelle einen Begriff geben:

Das Hertz der Sterblichen gleicht sich den großen Häusern,
Die, wann sie unbewohnt, zu ihren Fall sich äußern.

Die Flora, obwohl von ihm Lustspiel genannt, ist eine Uebertragung des Ballet de Flore, welches im Jahre 1669 zu Paris in den Tuillerien aufgeführt worden war.

Jacob Schwieger (auch Schwiger geschrieben) war ein geborener Altonaer, der 1650 in Wittenberg Theologie studierte. 1654 ist er wieder in Hamburg, wo er um diese Zeit, unter dem Namen der Flüchtige, als Mitglied der deutschgesinnten Genossenschaft angeführt wird.*) 1657 trat er in Kriegsdienste. 1664 dürfte er, wenn auch nur vorübergehend, in Rudolstadt thätig gewesen sein, vorausgesetzt, daß er identisch mit jenem Filidor ist, von welchem hier 1664 und 67 zwei Bände Trauer- Lust- und Mischspiele erschienen, die sämmtlich für festliche Gelegenheiten des Gräflich Rudolstadt'schen Hauses verfaßt und dabei aufgeführt worden sind. Passow (in einer

*) Ich folge hier: K. T. Pabst in den Blättern für literarische Unterhaltung 1847. Nr. 269—71. — Gödeke giebt 1645 als das Jahr seines Eintritts in jene Gesellschaft an.

Schrift über das Drama des 17. Jhdts., Meininger Schulprogramm 1847) zieht es in Zweifel. K. Förster (in seiner Bibliothek deutscher Dichter ꝛc.) muß wenigstens zugeben, daß für das, worauf die Annahme der Identität Beider sich stützt, die Angabe nämlich, Schwieger sei 1657 unter dem Namen Filidor der Dorfferer, auch noch Mitglied des Elbschwanenordens geworden, ein sicherer Nachweis bis jetzt nicht zu finden war.*) Es giebt jedoch innere Gründe für die behauptete Identität. So sind die in den unter dem Namen Filidor erschienenen Dramen enthaltenen Lieder ganz von demselben leichten gefälligen Geist und Charakter wie diejenigen Schwieger's, die Gleim noch so schön fand, daß er sie vollständig wieder zum Abdruck bringen wollte.**) Doch auch das spricht dafür, daß mehrere Dichtungen unter dem Namen Filidor, der Dorfferer, in Hamburg erschienen sind.

Die Filidor'schen Dramen sind sichtbar unter Gryph's Einfluß geschrieben worden. Wie dessen Verliebtes Gespenst sind auch sie meist von Zwischenspielen umrahmt, wenn diese auch einen wesentlich andern Charakter zeigen, da es allegorische Singspiele sind. Eins derselben, das dem Lustspiel Basilene angehört, ist sogar von einem balletartigen, pantomimischen Charakter. Wie Gryph's ist auch seine Sprache immer lebendig fließend und leicht, sobald er Personen der niederen Stände darstellt, gespreizt und gesucht, sobald sie den höheren Kreisen angehören, die er damit wohl zu charakterisiren gedachte. Im Uebrigen aber steht er ganz unter dem Einfluß des Auslandes. Seine Stoffe sind französischen, spanischen, italienischen Quellen entlehnt, daher seine Dramen auch fast lauter Intriguenstücke sind, wozu ihm Gryph in seinem Verliebten Gespenst ja ebenfalls den Weg gezeigt hat. Doch boten sich

---

*) Inzwischen weist er doch nach, daß dieser Orden zu dieser Zeit schon bestand und nicht, wie lange geglaubt wurde, erst 1660, sondern schon 1656 gegründet ward.

**) Auch den volksthümlichen Balladenton traf Filidor-Schwieger sehr glücklich, wie das Bänkelsängerlied in dem Festspiel Wittekinde beweist, das folgendermaßen beginnt:

Was wollen wir singen und heben an
Von einem Helden lobesam
Dem kühnen Ludwig eben.
Wie er im Spanier Reiche gut
Viel tausend Sarazenen schlug,
Gott woll ihm Segen geben.

dafür in den Spielen der wandernden Truppen genug Vorbilder dar, wenn er die dramatische Literatur des Auslandes auch nicht unmittelbar kennen gelernt haben sollte. Die Commedia dell' arte scheint noch besondern Eindruck auf ihn ausgeübt zu haben, da in nicht weniger als fünf seiner Stücke Pantalon und Scaramuz ihre Rollen haben. In den mit Zwischenspielen versehenen Stücken sind die allegorischen Beziehungen zu den Festen, die sie verherrlichen sollten, auf erstere eingeschränkt. Nur eins (die Wittenkinde) ist wie die Zwischenspiele in Versen, alle anderen in Prosa geschrieben. Zu diesen gehören Ermelinde, Der vermeinte Prinz, Basilene, Der betrogene Betrug und Die erfreute Unschuld. Nur die Wittenkinde und die Zwischenspiele scheinen des Dichters eigne Erfindung zu sein. Der betrogene Betrug ist nach Scarron's Romane: Trompeur, trompeur à demy, bearbeitet, Der vermeinte Prinz, wie Schwieger im Vorworte selbst sagt, nach „Friderich Pollarinzin's (Pallavicini), eines Welschen Roman", der 1640 zu Venedig erschienen sei. Ermelinde und Die erfreute Unschuld lassen spanische Quellen vermuthen, obschon die Handlung des ersten nach England verlegt ist. Basilene enthält Motive aus Guarini's Pastor Fido (der schon 1636 von Ackermann in Prosa übersetzt worden war, dem 1653 Geller und 1673 Hoffmannswaldau mit einer metrischen Uebersetzung nachfolgte).

Es ist nicht zu verkennen, daß diese gelehrten Dichter, noch mehr als von den Alten, von den Dichtungen der romanischen Völker, ja zum Theil selbst von der Bühne der wandernden Schauspieler beeinflußt erscheinen, wenn sie auch gewiß nicht für diese schrieben. Doch laufen ihnen noch eine Menge anderer zur Seite, wie der Straßburger gekrönte Poet Joh. Jos. Beckh, der längere Zeit als Notar und Secretär zu Eckernförde in Holstein lebte, mit seiner Chariclia, seinem Schauplatz des Gewissens (1666), seiner Liarta (1668) und seinem Polinte (1669). Auch Joh. Riemer, der als Superintendent in Hildesheim angestellt war und 1714 als Prediger in Hamburg starb, mag mit seinem Tyrannischen Großvater (1678), seinem gequälten Liebessieg und der Germania (1681), und der zu Erfurt geborene Caspar Stieler (der Spaten genannt), den wir als Verfasser des Willmut schon kennen lernten mit dem Trauerspiel Balemperie (1660 erschienen) erwähnt, das Lustspiel „Kunst über alle Künste" und

die Schauspiele des Michael Kongehl, wegen des Zusammenhanges mit Shakespeare aber noch besonders hervorgehoben werden.

„Die Kunst über alle Künste, ein bös Weib gut zu machen, vormahls von einem Italienischen Cavalier practiciret, jetzt aber von einem teutschen Edelmann glücklich nachgeahmt und in einem lustigen Possenvollen Freuden-Spiele fürgestellet" (Rapperschwyl 1672) ist von Reinhold Köhler mit Einleitung und Anmerkungen versehen neuerdings wieder zum Abdruck gebracht worden. (Berl. 1864.) Es ist eine Bearbeitung von Shakespeare's The taming of a shrew, doch keine directe, vielmehr scheint der anonyme Verfasser das Shakespeare'sche Lustspiel gar nicht gekannt zu haben, da er versichert, daß es nach einem Stücke gearbeitet und „aus seinem Kopfe, wie es ihm gefallen geändert und hingeschrieben" worden sei, welches „schon oft von Komödianten auf dem Schauplatz fürgestellet worden" und „nach Erfindung, Namen und Redensarten von Italienischem Ursprunge wäre."

Es hat also schon vor dem seinen ein anderes denselben Gegenstand behandelndes deutsches Lustspiel gegeben, welches sich enger als das seine an Shakespeare anschloß und welches der Verfasser des vorliegenden vor sich gehabt haben muß, weil selbst noch das seine in der Aufeinanderfolge der Begebenheiten und Scenen, sowie im Gange und in den Wendungen des Dialogs vielfach mit dem des englischen Dichters übereinstimmt. Nur werden wir hieraus nicht schließen dürfen, daß dieses frühere Stück darum die eigenthümlichen Schönheiten und den Geist des Shakespeare'schen schon irgendwie habe erkennen lassen. Ob dieses Stück mit demjenigen identisch ist, welches nach einem Programm des Zittauer Rector Keimann auf dem dortigen Schauplatz im Jahre 1658 unter dem Titel: „Die wunderbare Heurath Petruvio mit der bösen Catharina" dargestellt wurde, wissen wir eben so wenig, als wie es sich zu dem 1661 ebendaselbst aufgeführten Drama „Charimunda oder beneydeter Liebes-Sieg neben kurtzweiliger Frommachung eines bösen Weibes" oder zu dem in Dresden 1672 zur Darstellung gekommenen ersten und zweiten Theil „Von der bösen Catharina" verhielt, da alle diese Stücke verloren gegangen zu sein scheinen.

Der Verfasser der Kunst über alle Künste hat den Gegenstand völlig auf deutsche Zustände und Sitten zu übertragen gesucht, so daß, wie Köhler sagt, ein Leser, der das Shakespeare'sche Lustspiel nicht

kennt, nimmermehr glauben würde, die Bearbeitung eines ausländischen Originals vor sich zu haben. Er hat den Gegenstand und den Vortrag nicht nur außerordentlich hierdurch vergröbert, sondern auch noch verbreitert. Alles Poetische der Empfindungen, Bilder und Sprache ist verloren gegangen. Gleichwohl ist von der Conception und Composition des britischen Dichters noch so viel erhalten geblieben, daß dieses Stück unter den Erscheinungen des damaligen Dramas, besonders mit Rücksicht auf die Bühne, eine hervorragende Stellung einnimmt.

Es ist Köhler gelungen, darzuthun, daß der anonyme Verfasser sich noch anderweit dramatisch bethätigt hat und ihm außer einem zu dem obengedachten Stücke gehörenden Nachspiel: „Worinn die unnötige Eyfersucht eines Mannes artig betrogen wird", auch noch zwei andere Lustspiele: „Der pedantische Irrthum des überwitzigen, doch sehr betrogenen Schulfuchses mit dem angehenckten Possenspiele: „Die Sutorio Magistrale seltzame Metamorphosis" genannt und „Alemodisch technologisches Interim oder des Ungeistlichen Geistlichen Statistisch scheinheiliges Schaffskleid, mit begierigem Fuchs und Wolffspeltze, anstatt des rechten Futters, façoniret, und, gleich dem Pedantischen imaginationes und Hasenfelle, durch die Satyram, abgezogen: Ihrer Feindin der Superstitiosen Scheinreverentz, zum Possen entdecket, und öffentlich auf dem Schauplatze, gleich einer sisamnischen Warnungshaut gezeiget. Sampt angehencktem Possenspiele, Der Viesirliche Exorcist, als, fleischlicher Geister, nicht spiritualer Außtreiber, genandt. Rapperswehl 1675." Letzteres behandelt denselben Stoff wie „Der fahrend Schüler mit dem Teufelbannen" von Hans Sachs. Köhler bemerkt, daß der Verfasser darin als ein Mann von Geist und vielseitiger Gelehrsamkeit, namentlich ausgebreiteter Literaturkenntniß erscheine.

Michael Kongehl,*) geb. 1646 zu Kreuzburg in Preußen, den man auf seinen Stücken als churfürstlich brandenburgischer Secretär bezeichnet findet und der 1710 als Bürgermeister in Königsberg starb, hat eine Menge Dramen verfaßt, die zum Theil von Rist beeinflußt erscheinen, wogegen andere, wie Prinz Tugendhold, mit ihren Hanswurstspäßen, Teufelsspuke und Coulissenwesen dem Bühnen- und

*) Genée, R., Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland. Leipz. 1870. S. 185. — Gerv. a. a. O. III. S. 472.

Operngeschmack der Zeit huldigen. Hier mögen davon nur zwei für die Königsberger Schüler geschriebene Dramen hervorgehoben werden, welche, ohne eine directe Kenntniß Shakespeare's zu verrathen, doch zu zwei Dramen desselben in einer entfernten Beziehung stehen. Es sind: „Die vom Tode erweckte Phönizia, eine anmuthige Sicilianische Geschicht, in einem Mischspiele, 1680" und „Der unschuldig beschuldigten Innocentien Unschuld, eine nachdenkliche Genuesische Geschicht in einem Mischspiel 1680." Jenes behandelt denselben Stoff wie Ayrer's Schöne Phänicia. Kongehl hat sich aber noch enger als dieser an die gemeinsame Quelle, Bandello, gehalten. Er steht, wie Genée sagt, bei dem man eine ausführliche Inhaltsangabe findet, darin eben so selbständig Ayrer wie Shakespeare gegenüber da. Die Innocentia bringt das der Geschichte von Bernardo von Genua des Boccaccio entnommene Hauptmotiv des Cymbeline zur Darstellung. Auch hier schließt sich Kongehl aber ganz an die italienische Quelle an. Das Stück ist in wechselnden Versmaßen geschrieben, die Sprache meist platt. Bemerkenswerth ist der Eingang: Eris, die ihr dienstbaren Geister zu einem Werke der Zwietracht berufend:

Drey Diener dienen mir, die alles überwinden
Verleumdung, Geiz, Betrug. Wenn dieses edle Drey
Umschwermt den Erden-Kreiß, so ist kein Ding zu finden,
Daß ihnen widersteht; Bliz, Hagel, Pulver, Bley
Muß vor der dreyen Macht wie leuchtes Heu verschwinden.
So hört denn mein Geschrey
Ihr drei und kommt herbey.

Ein ähnlicher Eingang findet sich in der von Eckhof entdeckten Bearbeitung Hamlet's.

Auch das Freudenspiel „Tugend und Liebesstreit", welches 1677 in dem fürstlich braunschweigischen Schlosse zu Bevern aufgeführt wurde, mag hier erwähnt werden, insofern ihm derselbe Stoff, wie Shakespeare's „Was ihr wollt" zu Grunde liegt. Der Verfasser schließt sich aber ebenfalls nur an die englische Erzählung des Barnaby Rich, Apollonius und Silla an. Einige flüchtige Aehnlichkeiten dürften um so weniger eine Gewähr für die Kenntniß des Shakespeare'schen Stücks darbieten, als die derberen komischen Figuren des letzteren hier völlig fehlen. Der Dichter hat möglicherweise aus italienischer Quelle geschöpft.

Ein in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien befindliches Manuscript: „Der Jud von Venedig" stellt sich als eine Verschmelzung von Motiven des Marlowe'schen „Juden von Malta" und des Shakespeare'schen „Kaufmanns von Venedig" dar. Ob der Verfasser dieses im Geiste der älteren Spiele der englischen Komödianten verfaßten Dramas letzteren kannte, ist trotz einiger Aehnlichkeiten doch nicht wahrscheinlich. (S. darüber Genée a. a. O.)

Ein anderes Manuscript derselben Sammlung (ohne Titel) behandelt den zweiten Theil von Shakespeare's Wintermärchen. Noch einige andere weisen auf Ford's: London Merchant, Dekker's: Honest Whore und dessen Phaëton hin. Größeres Interesse als alle aber bietet die ebenfalls hier im Manuscript vorhandene Bearbeitung von Shakespeare's „Romeo und Julia" (ohne Titel und Jahreszahl), die noch der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehören dürfte.*) Sie ist bis auf wenige Alexandrinerstellen in Prosa geschrieben und besonders darum von Wichtigkeit, weil sie sich enger als irgend eine andere Bearbeitung eines Shakespeare'schen Stücks dieser Zeit an das Original anschließt und gleichwohl erkennen läßt, wie wenig man damals noch fähig war, in deutscher Sprache einen wenn auch noch unvollkommenen Begriff von dem Geiste, der Schönheit und Bedeutung der Werke dieses Dichters zu geben. Man höre z. B. nur, was unter den Händen des deutschen Bearbeiters aus der ersten Begegnungsscene zwischen den beiden Liebenden geworden ist:

Romeo. Schönste Dame, die Ehre so ich gehabt, mit ihr zu tantzen, kann weder meine Zung oder Hertz bezeichnen; ich bitte sie vergönne doch einen schambhafften Pilgramb dero Handt zu küssen.

Julia. Gutter Pilgramb, ihr entheiligt euch nicht, denn solche Bilder, wie ich, haben Hände zum fühlen und Lippen zum küssen.

Romeo. Die Künheit entschuldigt mich dan (Küßt sie) und nun bin ich aller meiner Sünden loß.

Julia. Wie? so hab' ich eure Sünden empfangen?

Romeo. Schönste Dam, wen sie es nicht behalten wil, so gebe sie mir denselbigen wieder.

Amme. Holla, was ist das, die Fraw Muetter sieht's.

Der Bearbeiter schließt sich aber keineswegs immer so eng, wie hier, an den Gedankengang seines Originals, selbst nicht an die Scenen-

*) Ganz mitgetheilt bei A. Cohn, a. a. O. S. 310.

folge desselben an. So kommt bei ihm z. B. erst jetzt die Scene zwischen dem alten Capulet und Tybalt, der dann erst die Werbung des Grafen folgt. Größer noch sind die Veränderungen in der Exposition. Der Bearbeiter beginnt sofort mit dem Versuche des Prinzen, die beiden feindlichen Familienhäupter mit einander zu versöhnen, was auch gelingt. Eine lange Scene zwischen Julia und der Amme im Garten schließt sich daran. Ihr folgt eine andere zwischen Capulet und dem Grafen, der aber hier noch nicht um Julia wirbt, sondern nur von jenem zu Gaste geladen wird. Jetzt erhält Pickelhering den Auftrag, die weiteren Einladungen zu besorgen. Romeo im Gespräch mit Benvolio, hier Penuolo, tritt hinzu. Später Mercutio. Romeo hört von dem Feste und rüstet sich mit den Freunden zum Besuche desselben. Wie alles Poetische und jede feinere Motivirung und Individualisirung, kommt auch die Erzählung von der Fee Mab hier in Wegfall.

Dies mag genügen, wenigstens eine Vorstellung von dem Charakter dieses bemerkenswerthen Stückes zu geben.

Einer etwas späteren Zeit gehört ohne Zweifel die von Eckhof an's Licht gezogene Bearbeitung des Shakespeare'schen Hamlet an. Das Manuscript ist von Pretz, 1710, datirt. Das Stück aber ist jedenfalls älter, da eine Stelle auf Verhältnisse anspielt, die der Zeit Velthen's am sächsischen Hofe angehören. Sie lautet:

Hamlet. Seid ihr nicht vor wenig Jahren zu Wittenberg auf der Universität gewesen? mich dünkt ich habe euch da sehen agiren.

Carl. Ja, Ihro Hoheiten, wir sind von denselben Comödianten.

Hamlet. Habt ihr dieselbe Compagnie noch ganz bei euch?

Carl. Wir sind zwar nicht so stark, weilen etliche Studenten in Hamburg Condition genommen, doch seind wir zu vielen lustigen Comödien und Tragödien stark genug.

Hamlet. Habt ihr noch alle drey Weibspersonen bey euch, sie agirten sehr wohl.

Carl. Nein, nur zwey, die eine ist mit ihrem Mann an dem sächsischen Hof geblieben.

Das Stück weist auf die älteste Ausgabe des Shakespeare'schen Hamlet von 1601 zurück. Sie hat den Namen Corambus mit dieser gemein. Auch andere Umstände noch sprechen dafür. Die Bearbeitung selbst ist ungleich roher und dabei ausschweifender, als die von Romeo und Julia. Den Narrenspossen ist ein noch größerer Spielraum gegönnt. Der Dialog ist zuweilen unglaublich abgeschmackt und trivial.

Bemerkenswerth ist die von dem Lobe der Schauspieler handelnde Stelle. So reclamemäßig sie anhebt, gehört sie doch noch zu dem Erträglichsten,

Hamlet. Tractiret sie wohl, sag ich, denn es geschiehet kein größer Lob als durch Comödianten, denn dieselben reisen weit in die Welt, geschiehet ihnen an einem Ort etwas Gutes, so wissen sie es an einem andren Ort nicht genug rühmen, denn ihr Theatrum ist wie eine kleine Welt, darinnen sie fast Alles, was in der großen Welt geschieht, repräsentiren. Sie erneuern die alten vergessenen Geschichten und stellen uns gute und böse Exempel dar, sie breiten aus die Gerechtigkeit und löbliche Regierung der Fürsten, sie strafen die Laster und erheben die Tugenden, sie rühmen die Frommen und Weisen, wie die Tiranney gestraft wird, darum sollt ihr sie wohl belohnen.

Man höre dagegen z. B. die Scene zwischen Hamlet und Ophelia:

Hamlet. Was Mädchen, willst du gern einen Mann haben? Gehe weg von mir — doch komm her. Höre Mädchen, ihr Jungfern, ihr thut nichts andres als die jungen Gesellen verführen, eure Schönheit kauft ihr bey den Apothekern und Krämern: höret, ich will euch eine Historie erzählen. Es war ein Kavalier zu Anion, der verliebte sich in eine Dame, welche anzusehen war wie die Göttin Venus, wie sie nun sollten zusammen zu Bette gehen, ging die Braut vor, und fing an, sich auszuziehen, nahm erstlich das eine Auge aus, welches künstlicherweise war eingesetzt, hiernach die Vorderzähne, welche von Elfenbein auch so künstlich waren eingemacht, daß man's nicht sehen konnte, auch fort. Der Bräutigam kam endlich, gedachte seine Braut zu umfangen, wie er sie aber ansichtig ward, erschrak er, und gedachte, es wäre ein Gespenst. Also betrügt ihr die Junggesellen, darum höret mich auch. Aber warte, Mädchen — doch gehe nur fort nach dem Kloster, aber nicht nach einem Kloster, wo zwey Paar Pantoffeln vor dem Bette stehen (ab).

Der Hauptvertreter dieser auf volksmäßige Natürlichkeit ausgehenden, der Volksbühne zwar nicht immer und überall dienenden, doch von ihr beeinflußten, der formalen Regelmäßigkeit des akademischen, den Alten und ihren Nachahmern nachgebildeten Dramas abgewendeten Richtung war aber, nicht wie man vermuthen sollte, ein der Volksbühne angehörender oder doch nahestehender Mann, sondern ein Schulgelehrter und Mann der Wissenschaft. Christian Weise*) wurde am 30. April 1642 zu Zittau geboren, wo sein Vater als Lehrer am Gymnasium angestellt war. Schon lange war hier das deutsche

*) Gervinus, a. a. O. III S. 413. Kornemann, E. W. Chr. Weise als Dramatiker. Magdeb. 1853. — Palm, H., Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur im 17. Jahrhundert. Breslau 1877. — Glaß, Dr., Christian Weise's Verdienst um die Entwicklung des deutschen Dramas. 1876. — Gödeke a. a. O. II. 571.

Schuldrama gepflegt worden und grade jetzt unter des Rector Keimann Leitung,*) der selbst mehrere Dramen geschrieben, kamen diese Aufführungen zu besonderem Flor. Obschon der Vater des Knaben Neigung für diese Spiele zu unterdrücken suchte, da er ein Gegner derselben war, blieben die Eindrücke, die dieser von ihnen empfing, doch für sein ganzes Leben entscheidend. Schon aus seinen Universitätsjahren besitzen wir Zeugnisse seiner dramatischen Thätigkeit. — Nachdem er in Leipzig seine Studien beendet, übernahm er 1668 die Stelle eines Secretärs bei dem Grafen von Leiningen, welcher am Hofe des Administrators von Magdeburg zu Halle lebte, was seinem schon vielseitig gebildeten Geiste die Richtung auf's Praktische und Weltmännische gab und bewirkte, daß er neben der Poesie hauptsächlich die Beredtsamkeit und das, was man damals als Wissenschaft Politik nannte, pflegte und was auf eine Lehre von den Umgangsformen mit Menschen der höheren Gesellschaft und in den Geschäften des höheren Lebens hinauslief. Als Professor dieser drei Disciplinen ward er denn auch vom Administrator von Magdeburg an dem von diesem in's Leben gerufenen und 1670 eröffneten Gymnasium zu Weißenfels angestellt. Er erwarb sich als Lehrer hier solch einen Ruf, daß der deutsche Adel ihm mit Vorliebe seine Söhne zusendete. Doch auch als Schriftsteller nahm er durch seine vielseitigen, immer auf praktische Wirksamkeit abzielenden und in die verschiedensten Verhältnisse eingreifenden Schriften sehr bald eine bedeutende Stellung ein. Eine klare, populäre, wenn auch meist nüchterne Fassung gab ihnen**) weite Verbreitung und es ist keine Frage, daß er in vieler Beziehung aufklärend und besonders in der Poesie und Sprache der Neigung zum Schwulst, zur Verstiegenheit und zur Phrase wohlthätig entgegen gewirkt.

Ich habe es natürlich hier nur mit seiner dramatischen Thätigkeit zu thun, von der uns als ältestes Denkmal das Lustspiel: „Die triumphirende Keuschheit", eine moderne Josephsgeschichte, überliefert

*) Siehe über ihn: Chr. Kämmel, Chr. Keimann. Ein Beitrag zur Geschichte des Zittauer Gymnasiums, Progr. dess. v. J. 1856. Er hat unter anderen: Samuel, Eli's Unglück, der neugeborne Jesus den Hirten und Weisen offenbaret und Tobias, lauter biblische Dramen geschrieben.

**) Otto's Lexikon der oberlausitzischen Schriftsteller zählt 111 verschiedene Schriften von ihm auf.

worden, das schon im ersten Theil der „Ueberflüssigen Gedanken“ (1668) erschien. Es ist in einem realistischen Tone gehalten, der nicht frei von cynischen Auswüchsen ist, besonders in den Scenen des Pickelhärings — den er also schon jetzt der Volksbühne entlehnt hatte — während Anderes auf den Einfluß von Gryphius hinweist, doch nicht des gelehrten, sondern des volksthümlichen Gryphius, wie er uns aus seiner Geliebten Dornrose und dem Horribilicribrifax so ansprechend entgegentritt. Wie sie, ist auch das Weise'sche Stück, obschon es in den höheren Gesellschaftskreisen spielt, in Prosa geschrieben. An die Geliebte Dornrose erinnert besonders der Schluß. Vor das Jahr 1674 fallen ferner die im zweiten Theil der „Ueberflüssigen Gedanken“ erschienenen Dramen „Die betrübte und getröstete Galathee“, das einzige pastorale und in Versen geschriebene Stück dieses Dichters, „Das dreifache Glück“, welchem, freilich in ganz realistischer Form, eine Allegorie auf die Bewerbung der drei Städte Halle, Erfurt und Leipzig um das Privileg der Messe zu Grunde liegen soll und „Die beschützte Unschuld“, in welchem von ihm — „weil etliche Leute gern Komödien sehen, die fein lang sind, überdies bei der heutigen Welt nichts mehr ästimirt wird, als wo vielfältige Auffzüge und Veränderungen mit unterlauffen“ — zwischen die einzelnen Acte besondere Spiele eingelegt wurden, die „nach Belieben aufgelassen oder mitgenommen werden können“.

Diese Bemerkung ist in zweierlei Hinsicht von Interesse. Erstlich weil der Dichter darin seine Nachgiebigkeit gegen den Geschmack des Publikums an den Tag legt, selbst wo er diesen nicht billigt, sodann, weil daraus hervorgeht, daß er bei seinen dramatischen Arbeiten die Darstellung auf der Volksbühne oder doch deren Wirkungen fest im Auge behielt.

Hiermit scheint seine „Complimentirkomödie“ allerdings in Widerspruch zu stehen, die er vielleicht in Nachahmung Harsdörffer's schrieb und in der er darauf ausging, alle Arten von Complimenten in Anwendung zu bringen. Doch war dieses Lustspiel überhaupt nicht für die Aufführung, sondern, wie Palm sagt, nur zum bruchstückweisen Recitiren in der Schule bestimmt.

1678 wurde Weise als Rector an das Gymnasium seiner Vaterstadt Zittau berufen. Es ist kein Zweifel, daß die hier wirksamen Traditionen seiner dramatischen Thätigkeit, die, wie es scheint, einige Jahre

völlig geruht hatte, neue Anregung gab. Wenn er jedoch in einer seiner Vorreden (zu Lust und Nutz der spielenden Jugend) sagt: „Nach der Zeit bin ich von Gott an einen Ort berufen worden, da man von hundert Jahren her die Jugend mit Comödien auffgemuntert hat, und da wol vor diesem dem Rector gleichsam ein Defect gezogen worden, wenn er sich zu solchen exercitiis etwas beschwert hat finden wollen: Also habe ich die unvergleichliche Gedult über mich genommen, bei gesuchten Nebenstunden ohne den geringsten Abgang meiner ordinaer und extraordinaer Arbeit alle Jahr drey Spiele meinen Amanuensi in die Feder zu dictiren" — so darf man diese und ähnliche Versicherungen doch nicht ganz wörtlich nehmen. Ergriff er doch eine ähnliche Ausflucht, um das Erotische und Anstößige in seinen lyrischen Jugendgedichten zu rechtfertigen, indem er verlangte, daß es nicht wörtlich, sondern allegorisch zu nehmen und zu deuten sei.*) Das Erotische und Anstößige fehlt aber auch seinen späteren Dramen nicht ganz, und was seine vorgegebene Abneigung gegen die dramatische Schriftstellerei betrifft, so würde sie ihm ebenso wie seinem Vorgänger gestattet haben, die Zahl der Aufführungen wenigstens einzuschränken und die Stücke Anderer zur Darstellung zu bringen; wogegen er nicht nur lange Zeit die aufzuführenden Stücke ganz allein lieferte, sondern später auch noch die Zahl von drei jährlich aufzuführenden Stücken um noch ein viertes vergrößerte, so daß er die Sitte einführte, am ersten Tage des Schulfestes ein biblisches, am zweiten ein historisches oder, wie er es nannte, ein politisches, und am dritten Tage ein frei erfundenes ernstes Stück, dem er nun eben noch ein Possenspiel anfügte, aufführen zu lassen. Auch wäre es sicher nicht nöthig gewesen, diese Dramen, deren Zahl sich auf 54 beläuft,**) zum großen Theil, einige sogar wiederholt, durch den Druck zu ver-

*) So sollten sich seine Abschiedslieder nur auf das Verlassen einer Disciplin, ein Lied, in der er zwei zugleich geliebte Mädchen in ziemlich lüsterner Weise schildert, auf die gleichzeitige Beschäftigung mit der Theologie und Jurisprudenz beziehen. Weise war eben nicht umsonst Professor der Politik und machte der Disciplin alle Ehre.

**) Damit sind nur die uns bis jetzt namentlich bekannt gewordenen gemeint. Dreißig davon sind gedruckt, neun handschriftlich erhalten, die anderen bis jetzt noch nicht aufgefunden. Die Vorrede zu seinem Körbelmacher weist aber auf eine noch viel größere Zahl hin.

öffentlichen.*) Und warum sollte ihm nicht schon 1678 das zu thun möglich gewesen sein, was er aus Empfindlichkeit 1689 wirklich that, nämlich den Zittauer Schulschauplatz, der eben erst eine ganz neue Einrichtung erhalten hatte, zu schließen? Die Wahrheit ist, daß Weise sowohl hier wie dort zu viel Rücksicht auf die öffentliche Meinung nahm, die damals in Bezug auf das Theater und die Zweckmäßigkeit öffentlicher Vorstellungen an Schulen getheilt war. Er wollte beiden Partheien und zugleich seiner inneren Neigung genügen, die dem Theater, schon um der großen Wirkungen willen, die sich damit ausüben ließen, zugewendet sein mußte. Es ist nicht der einzige Widerspruch, mit dem wir die dramatische Thätigkeit des verdienstvollen Mannes behaftet sehen.

Dies hing mit seiner Ansicht vom Wesen und Zwecke der Dichtung und des Dramas überhaupt und des Schuldramas insbesondere zusammen. Ihm war nicht das Wissen, sondern das Leben die Hauptsache. Nur insofern sie nützte, galt ihm daher die Gelehrsamkeit. „Wir lernen nicht, daß wir in der Schule wollen vor gelehrt angesehen werden, sondern daß wir dem gemeinen Leben was nützen werden". Weshalb ihm das Lebende auch höher stehen mußte, als das Todte, die lebende Sprache höher, als die abgestorbene lateinische, die er nur um ihrer Wirkung auf die erstere schätzte. Was aber die Dichtung betrifft, so erkannte er einen doppelten Nutzen an ihr, je nachdem sie auf äußere oder innere Zwecke des Lebens gerichtet war. Sie sollte nach ihm belehren, zugleich aber auch noch erfreuen. Um jenes in größerem Umfang erreichen zu können, verlangte er von ihr Klarheit, Einfachheit Wahrheit, Natürlichkeit — für dieses, daß sie kurzweilig, unterhaltend, belustigend sei. Es kam freilich Alles darauf an, was man darunter verstand. Er kämpfte mit Recht gegen die Unnatur und den Schwulst der Nürnberger und der zweiten schlesischen Schule, sank aber in seinem Streben nach Naturwahrheit leider oft bis zur plattesten Trivialität herab. Er schrieb, um natürlich zu sein, nicht nur in Prosa, sondern war auch prosaisch, wo er poetisch zu sein glaubte. Obschon er sich der Kürze des Ausdrucks befleißigte, weil ihm lange Perioden ermüdend erschienen, verstand er doch weder das Weitschweifige, welches er scheute, ganz zu meiden, noch immer die Klarheit

*) Z. B. den Margraffen von Ancre und Masaniello.

ganz zu erreichen, die er erstrebte. Seine Liebe zur Wahrheit verführte ihn noch unter Anderem dazu, daß er in der Poesie keine Construction gelten lassen wollte, die nicht auch in der Prosa, in der Umgangssprache des gewöhnlichen Lebens, gebräuchlich war, noch andere Wörter als hier. Daher seine Stücke bei aller erstrebten Volksthümlichkeit mit den in der Umgangssprache eingedrungenen Fremdwörtern, besonders französischen, in der geschmacklosesten Weise überfüllt sind.

Das Drama war für Weise, bei seinem oberflächlichen Begriff von Naturwahrheit, eben nichts als die „accurate" Vorstellung und „Interpretation" einer bestimmten Begebenheit des wirklichen Lebens, in der jede Person aus ihrem Stande und Naturel, gemäß ihren Verhältnissen und Umständen zu reden hatte. Ihm galten dabei weder die Vorschriften des Aristoteles, noch die des Horaz. „Das ist der beste Künstler, der sich, den nothwendigen Umständen nach, an keine Regel bindet und gleichwohl die besorglichen Absurditäten vermeidet." Der doppelte Zweck, den er mit dem Drama verfolgte (zu belehren und zu erfreuen), mußte aber um so leichter zum Widerspruch führen, als er dabei nicht nur die Zuschauer, sondern auch noch die Darsteller vor Augen hatte. Nicht jene nur sollten durch die Darstellung belehrt und ergötzt werden, sondern mehr noch als sie und in erster Reihe diese letzteren selbst — wodurch es nun eben geschah, daß das, was jene ergötzen sollte und woraus sie sich auch vielleicht durch Reflexion eine Lehre zu ziehen vermochten, in den Mund dieser nicht paßte, zumal es von ihnen noch vielfach in bedenklicher und schädlicher Weise ausgelegt werden konnnte. Ganz von der Schwierigkeit erfüllt, die diese doppelte Aufgabe bot, erklärte er es für ein Leichtes, eine gute Komödie zu schreiben, wenn man dabei „seine volle Freiheit gebrauchen mag". Wogegen er den einen Künstler nennt, „der dabei auf viel Personen sein Absehen richten muß, da man in einem großen Coetu keinen außlassen oder versäumen darff, Wenn vornehmer Leute Kinder mit keiner schlimmen Parthie wollen bedacht werden, Wenn die vornehmen Interessenten schlechte Naturalia zum agiren haben, hingegen arme und geringe Kerlen sich besser stellen können, und, also zu reden, das Kraut (fett) machen müssen, da gilt es ein Meisterstück, zuförderst in der Disposition an sich selbst, hiernächst in der Eintheilung, daß eine Person nicht viel mehr, als die andre bekömmt, und

gleichwol, wo nicht alle, doch die meiste und tadelhaffte Confusion vermieden wird."

Weise erkannte hierin also wohl eine sehr große Schwierigkeit, nicht aber, daß die darin gestellte Aufgabe dem eigentlichen Zwecke des Dramas ganz widersprach, der eben ist und sein sollte, eine bestimmte Begebenheit in der ihr angemessensten Weise darzustellen, daher auch nur die geeigneten und nicht mehr Personen, als dazu nöthig, auszuwählen, wogegen er die Darstellung zu einem Mittel machte, die Darsteller zu befriedigen und ihre Fähigkeiten in möglichst angemessener Art und in möglichst gleichmäßigem Umfange in's Spiel zu bringen.

Er glaubte diesen Widerspruch zwar, wenn auch nicht ganz überwinden, so doch verhüllen zu können. Aus dem, was er hierbei seine „zwei sonderlichen Vortheile" nennt, läßt sich aber genügend erkennen, wie unkünstlerisch er verfuhr. „Vor eins sind die Personen bekand (unter den Zuschauern nämlich). Da kommt ein Sohn, ein Vetter, ein Freund, ein Haußgenosse oder sonst ein Bekandter auf den Platz, und damit geben sie gemeiniglich mehr auf die Externa wohl achtung, als auff die Kunst des Erfindens, wenn sie auch etwas lebendiges und affectuöses zu thun haben, so ist der Applausus schon gewiß (die Claque fehlte also auch damals schon nicht, nur daß sie noch nicht organisirt und bezahlt war). Darnach wird in den vornehmsten Aufftritten mehrentheils ein Thema particulare auffgeführet, daran sich ein curieuses Gemüthe auffhellen und vergnügen kann, wenn etwa die Gedult zur Attention der gantzen Comödie nicht gelangen wollte."

Weise enthüllt uns in diesen Aussprüchen*) mit großer Naivetät, die aus seiner ungenügenden Kenntniß des wahren Wesens und Zwecks des Schauspiels entsprang, einen Theil der Fehler und Mängel, mit denen seine Dramen behaftet sind: zu viele, gar nicht zur Handlung gehörende Personen, rapider und oft unnöthiger Scenenwechsel, eine Fülle von zum Theil mit der Handlung in keinem Zusammenhang stehender, störender Episoden. So wenig Weise aber hier ein Gefühl für das Unangemessene hat, so wenig zeigt er es in der Verfolgung des von ihm dem Drama vorgeschriebenen Schulzwecks, welcher hauptsächlich darin bestehen sollte, die Schüler für das Leben vorzubilden,

*) Sie sind dem Vorworte zur Komödienprobe (1696) entnommen.

indem sie reden lernten und „zu einer geziemenden hardiesse aufgemuntert" würden. Weshalb er auch Rollen für kleine Knaben „mit guter Manier" einmischte, damit diese bei Zeiten „dreist zu sein" lernten.

Sehen wir zunächst das, was Weise unter dieser „geziemenden hardiesse", unter dieser „guten Manier" verstand, etwas näher an. In einem seiner frühesten Schulstücke: „Der gestürtzte Marggraf von Ancre" (1679) treten unter vielen Personen auch Potage, des Marschalls kurtzweiliger Diener, und Courage, sein kleiner Sohn, auf. Courage ist hier ohne Zweifel der Vertreter der „geziemenden hardiesse" und „manierlichen Dreistigkeit", an welcher die Schüler sich schulen sollten. Belauschen wir nur eine einzige Scene desselben:

Potage. Willst du nicht zu Hause bleiben.

Courage. Ey, hertzlieber Vater, nehmt mich doch mit.

Potage. Aber ich gehe an einen Ort, da du nichts nütze bist.

Courage. Ei, lieber Vater, es leben viele unnütze Leute in der Welt, laß mich immer mit lauffen.

Potage. Junge, bleib mir vom Leibe und laß mich gehen oder dein Podex soll erfahren, was die väterliche Gewalt für ein Ding ist.

Courage. Ja, ja, meine Mutter sagts wohl, daß ihr mich nicht lieb habt.

Potage. O du Schelm, laß mich mit Hertz brechenden Worten zufrieden, ich muß dir doch entlauffen.

Courage. So lauf ich nach.

Potage. (Läufft. Courage will ihn einholen, endlich fällt der Sohn und kriegt den Vater bey dem Beine zu fassen.)

Courage. Nun geh ich nicht weg.

Potage. So geb ich dir einen Kuchen Schilling, halt auf, halt auf, du Vogel.

Courage. Nein, so weiß ich den Weg wieder zurücke. (Courage läßt sich brav herumjagen, endlich springt er dem Vater auf den Puckel.)

Courage. Ey, Vater, laß die Possen bleiben; was haben wir davon, daß ein Narr den andren jagt und ich will euch gerne gehorsam seyn und will nicht mit lauffen. Thut mir nur so viel zu gefallen und tragt mich.

Potage. Willstu mir vom Puckel bleiben.

Courage. Ey, Vater, geht ihr immer euren Weg vor euch, der Nase nach, der Puckel soll nicht irre gehen.

Potage. Ich laufe mit dem Rücken wider eine Mauer.

Courage. So kehr' ich euch bei den Ohren herum, wie ein wild Pferd.

Potage. Ey, Courage, drücke mich nicht so auf den Puckel, ich habe einen bösen Schaden dran, kom herunter, ich will dich auf den Arm nemen.

Courage. Ich traue nicht gern zumal.

Potage. Du bist ja mein Fleisch und Blut, mein lieber Sohn, die Leute

möchten dencken, ich wollte dir die Augen nicht gönnen, komm nur her, du sollt mit gehen.

Courage. Gebt mir vor die Hand.

Potage. Daran soll kein Mangel sein, da hastu alle beyde, ließ dir die beste aus.

Courage. Nu, ich will's wagen, aber ein Schelm, der sein Wort nicht hält.

Potage. (Ergreift ihn.) Du Dieb, ich will mein Wort halten, ich will dir die Hand geben, daß dir die Rieben im Leibe knacken sollen. (Er schlägt auf ihn los. Der Sohn schreyt unbarmhertzig. Des Königs Hofmeister kommt herzu, befreit ihn und nimmt ihn in des Königs Dienste.)

Dies mag ohne Zweifel für die Zuschauer sehr kurzweilig gewesen sein, sie konnten sich auch manche Lehre daraus ziehen. Für kleine Knaben aber war es eine gefährliche Lection, zumal Courage mit steigendem Erfolge an Dreistigkeit wächst.

Es sind aber auch noch andere Lehrzwecke, die Weise mit seinen Komödien verfolgt. „Endlich, heißt es bei ihm, gehet wohl alles dahin, daß die Regeln der Tugend und Klugheit in anmuthigen Reden und Exempeln recommandirt werden (Vorrede zur Liebesalliance). Sehen wir uns darauf folgende Scene an, der es in seinen Dramen an Seitenstücken nicht fehlt.

Der Prinz von Condé ist in Gefangenschaft gerathen. Margarite, seine Gemahlin, tritt, diese zu theilen, in seinen Kerker. Nach einigen Wechselreden erklärt sie sich folgendermaßen darüber.

Margarite. Die Liebe hat diesen Zufall angesponnen, damit wir einander unverhindert lieben möchten. Derselben, mein Engel, gebrauche dich der Gelegenheit und jemehr die Finsternisse unser Gesicht blenden, desto heller laß dein Liebes-Feuer aus dem Hertzen hervorblicken. Hier bin ich mein Engel, entweder du kannst mich nicht lieben, oder du wirst außer mir keine Süßigkeit, auch die Freyheit selber nicht erlangen.

Henricus. Ach wunderbare Schickung. Ich danke meinen Feinden, daß sie mich zu meiner vollen Vergnügung befördert haben. Willkommen, mein Engel! ich merke wohl, deine Fruchtbarkeit hat sich so lange verzogen (Die Ehe Condé's war bis jetzt kinderlos) daß die Liebe in ihrem Unglücke soll bewähret werden. Komm, meine Seele, wir wollen im Gefängniß einen Prinzen zeugen, der unsre Nachkommen wegen dieser Injurie bestraffen soll.

Eine in diesem Tone ausgeführte Scene, die für die Entwicklung des Stücks von gar keiner weiteren Bedeutung ist, glaubte der, wegen seiner Erziehungsmethode berühmte Rector eines Gymnasiums damals im besten Glauben seine Schüler vor ihren Eltern öffentlich darstellen lassen zu dürfen. Auch ist sie noch keineswegs

die bedenklichste ihrer Art, ich brauche mich dafür nur auf die Klosterscenen in Masaniello zu berufen.

Was die Ueberladung seiner Stücke mit unnöthigen Personen und Scenen betrifft, so mochte Weise trotz aller Rechtfertigungsgründe doch zuletzt die Unangemessenheit davon selbst fühlen, da sich unter seinen späteren Stücken verschiedene befinden, in denen er sich einer größeren Einfachheit und Kürze befleißigt hat; und es ist nicht unmöglich, daß er, um allen seinen Schülern gleichwohl Gelegenheit zu geben, am Tage der Vorstellung mit an derselben betheiligt zu sein, ihnen nun noch ein Possenspiel anhing.

Zu den Vorzügen der Weise'schen Stücke gehört außer der Lebendigkeit und Frische des Dialogs auch die nicht selten glückliche Sittenschilderung. Desgleichen enthält die Charakterzeichnung zuweilen recht glückliche Züge, freilich meist nur, wenn die Figuren den mittleren gesellschaftlichen Kreisen entnommen sind. Hier war er genügend heimisch, um sein Princip, die Leute „den Accent führen" zu lassen, „wie er im gemeinen Leben angetroffen wird", mit einigem Erfolg zur Ausführung bringen zu können. Daß er die Dialektsprache begünstigte, entspricht ebenfalls nur diesem Princip, gleichwohl darf es als ein Merkmal ungenügender Kenntniß derselben angesehen werden, daß er — was die Bauernsprache betrifft — die Rede „hochdeutsch hinsetzte" und den Dialekt demjenigen überließ, „der ihn lust zu agiren" hatte.

Dagegen widerstreitet die Aufnahme des Pickelhärings in seine Stücke dem Princip der Naturwahrheit völlig, da dieser im Grunde nichts als eine halb allegorische, halb conventionelle Theaterfigur ist. Auch wollte er ihn in der That gar nicht anders aufgefaßt wissen. „Ein jedweder Mensch — heißt es bei ihm in der Vorrede zu Lust und Nutz der Jugend — ist so gesinnt, daß er über andrer Leute Verrichtungen sich verwundert, und wo nicht öffentlich, dennoch im Hertzen eine kleine Satyram darüber machet. Absonderlich wenn etliche Personen auff dem Theatro vorgestellet werden, so geschieht es darum, daß die Zuschauer dabei sich verwundern und von der Sache selbst ernsthaft oder höhnisch räsonniren sollen. Damit nun den Leuten in solcher Verwunderung gleichsam eine Secunde gegeben werde, so wird eine Person dazu genommen, welche gleichsam die Stelle der allgemeinen Satyrischen Inclination vertreten

muß. Also trifft es sich unterweilen, daß eine solche Person mitten in der Kurtzweil die klügsten Sachen vorbringt. Und die Leute, welche mir helffen müssen, wenn ich dergleichen Sachen dictire, die werden es bezeugen, daß mir keine Scene so schwer und mühsam vorkömmt, als wenn ich einen lustigen nnd satyrischen Kerl mit guter Manier sol reden lassen."

Weise bringt auch den Pickelhäring durchaus nicht in allen Stücken, aber gleichwohl in solchen an, in die er gewiß nicht gehört, wie in dem gestürzten Marschall von Ancre oder in Masaniello (hier als Allegro) und bisweilen in einer Weise, als ob er ihn den niedrigsten Volkstheatern entnommen hätte.

Ihrem Inhalte nach lassen sich seine Stücke eintheilen in biblische, historische und in Stücke aus dem Leben des Tags, was mit der Anordnung seiner Darstellungen zusammenhängt.

Seine biblischen Stücke sollten die aus der Bibel bekannten Vorgänge durch unmittelbare Vergegenwärtigung zu eindringlicherer Wirkung bringen. Er übersah nur dabei, daß er sie durch die Vermischung mit Scenen aus dem Leben und im Tone der eignen Zeit, gradezu fälschte und die beabsichtigten Wirkungen hierdurch verringerte. Er selbst sagt darüber: „Dergleichen Nebendinge trügen zwar zur christlichen Erbauung nichts bei, ließen sich aber vielleicht besser entschuldigen als die Einführung der Instrumentalmusik." Doch dürfte es wohl hauptsächlich diese Unangemessenheit gewesen sein, was ihn von der Bearbeitung neutestamentlicher Stoffe zurück hielt. Die Darstellung der Person Christi erschien ihm jedoch überhaupt als Profanation. Nur den zwölfjährigen Jesus habe er einmal, doch blos zum Privatvergnügen vornehmer Personen (!), aufgesetzt, diese Invention aber nicht „gemein" gemacht. Umgekehrt wollte er aber eben so wenig seinen Schülern die Rolle des Teufels zumuthen.

Rebhun und Sachs schrieben ihre biblischen Stücke wohl auch in dem Tone der Zeit und führten Sitten und Anschauungen derselben mit in sie ein. Allein die Zeit war gläubiger, frömmer und in beiden Beziehungen naiver, das Leben schlichter und natürlicher. Wie sehr sich ihr Ton und Vortrag auch von dem der heiligen Geschichte unterschied, so war er ihr hierdurch doch um vieles näher gerückt, als derjenige Weise's, der uns heute vielfach einen ganz abgeschmackten Ein=

druck macht. Man höre z. B. das folgende kleine Gespräch Esau's mit der Prinzessin Basmath (aus Esau und Jacob (1695)).

Basmath. Ach Himmel, wo bin ich?
Esau. Schönste Prinzessin, wo sie zu befehlen haben.
Basmath. Ist niemand hier?
Esau. Es ist ein Diener vorhanden, der sich wird befehlen lassen.
Basmath. Ihr Götter, was ist das vor ein Anblick.
Esau. Eine Gebieterin darff sich vor dem Anblick ihres Knechts nicht entsetzen.
Basmath. Ich muß sehen, wo die Meinigen geblieben sind.
Esau. Schönste Prinzessin, sie wende die Augen auf mich, ich will mich gern von den ihrigen erkennen lassen.
Basmath. Mein lieber unbekandter, er kann die Straße gehen, wenn er will.
Esau. Ich will die Straße gehen, wenn ich kan.
Basmath. Ich will versuchen, ob ich kan.
Esau. Schönste Prinzessin, will sie mich verlassen.
Basmath. Was heißt verlassen? Er hat nichts bey mir zu suchen.
Esau. Ich habe ein Hertze verlohren, das will ich suchen.
Basmath. Der Mann ist unglücklich, der sein Hertz, und so viel ich schließen kan, auch seine Courage verlohren hat.
Esau. Kennen ihre Durchl. Herrn Isaac nicht?
Basmath. Was haben wir deß redlichen Mannes zu gedencken?
Esau. Hier steht sein erstgebohrner Sohn, der in seiner Familie das Königreich und das Priesterthum behaupten soll. Ach schönste Prinzessin, soll ich das Glücke haben, daß sie durch mich eine Königin und eine Priesterin heißen soll?
Basmath. Die Gedancken sind mir zu Königlich und zu Priesterlich, ehe ich so einen Titul annehme, will ich eine schlechte Prinzessin bleiben. (ab.)

Wunderlicher noch lauten die Gespräche der Herren am ägyptischen Hofe und der Diener im Hause des Isaac.

In „Isaac's Opferung" kommen Etikettenstreitigkeiten des 17. Jahrhunderts vor. Daneben laufen die derbsten Rüpel- und Volksscenen her. Auch die Hochzeitsbräuche der Zeit werden mit ausführlicher Lebendigkeit vorgeführt, wobei es nicht an Zweideutigkeiten und Cynismen fehlt.

Palm setzt die historischen Stücke Weise's gegen dessen biblischen Stücke zurück. Die Erfahrung des Dichters habe zu einer realen Schilderung des höfischen Lebens nicht ausgereicht; wohl aber sie oder seine Phantasie zu einer ausgeführteren Darstellung der der biblischen Tradition entnommenen Gegenstände. Mit Vorliebe sind von Weise politische Verschwörungen, Aufstände, Hinrichtungen behandelt worden. Der schon erwähnte gestürzte Marggraf

von Ancre, Masaniello (1682), der spanische Favorit Olivarez (1685); der Marschall Biron (1687), Carl Stuart (1702) liegen dafür als Beispiele vor.

Weise umging hier mit Absicht die geschichtliche Treue. Er habe — so heißt es — „seiner schuldigen Modestie nach, die Staatsintrigue nicht so tief herausgesucht, als man aus so zahlreichen Memoiren es wohl gekonnt habe, da sonst die Zuschauer in ihrer Vergnügung gestört sein würden, weshalb er auch der harten Speise durch den Zucker der leichten Interscenien habe zu Hülfe kommen müssen.“ Wenn der Dichter auf diese Weise die eigentlichen historischen Motive der gewählten Stoffe unbenützt liegen ließ, die er auch gewiß unfähig gewesen sein würde, dramatisch zu entwickeln, so hat er doch keineswegs durch die Entwicklung anderer, z. B. der darin enthaltenen psychologischen Motive entschädigt. Die epische Aufeinanderfolge der Begebenheiten wird in einem raschen Wechsel kurzer, mehr oder minder lebendig dialogisirter Scenen meist mehr angedeutet als wirklich dargestellt, zumal sie von einer Menge ausgeführterer burlesker Scenen unterbrochen werden. Im Einzelnen zeigte sich aber doch in der Behandlung der Charaktere und Situationen bei ihm zuweilen eine gewisse Feinheit und Schärfe, die ihn den meisten der damaligen Dramatiker gegenüber überlegen erscheinen läßt. Ich führe dafür folgende kleine Stelle eines Gesprächs zwischen Maria von Medicis und der Gemahlin des Marschall, d'Ancre, Leonore, an:

Maria. Ein Staatsmann muß dergleichen Dinge verachten, bis er sich rächen kann.

Leonore. Es wäre leicht zu verschmertzen, wenn Eure K. Majestät hierunter nicht angegriffen würde.

Maria. Auch meine Rache muß der bequemen Gelegenheit erwarten.

Leonore. Eine Königin hat über die Gelegenheit zu gebiethen.

Maria. Aber ich habe einen Sohn, der meinen Befehl widerrufen kann.

Leonore. So thun ihro Majestät unrecht, daß sie den Königs-Titul führen, wenn er zu bloßem Spotte gereichen soll.

Maria (umfaßt sie). Liebste Marggräfin, ich kann mir leicht einbilden, wie schmertzlich euer Gemahl den vergangenen Schimpf empfunden hat; gebt euch zufrieden, entweder dieses soll gut werden, oder ihr sollet in euren Feinden eure Lust sehen.

Ungleich mindere Gefahr lief der Dichter bei seinen bürgerlichen und bäuerlichen Handlungen, die meist auf eigner, freier Erfindung beruhen. Und doch glaubte er, daß in ihnen eine größere Kunst stecke,

als in den Darstellungen historischer Begebenheiten. „Wer sich in seinem Stylo — heißt es in dieser Beziehung bei ihm (Vorrede zum Körbelmacher) — dergestalt in Acht nehmen soll, daß einer jedweden Person der also genannte Charakter anstehen muß, der hat mehr Sorge, wenn er gemeine Leute vorstellen will, davon alle Spectatores gar leicht judiciren können, als wenn er seiner dictione sententiosa et arguta lauter hohe Personen aufführet, die vielmahl kein Mensch in der gantzen Versammlung gesehen hat.“ Die innere Unangemessenheit der Handlung blieb freilich auch hier zu vermeiden, was aber leichter geschehen konnte, weil die Stücke meist weniger figurenreich waren. Der Dichter lehnte sich hier an den Geschmack der älteren Volksstücke und den auf der Volksbühne herrschenden an. Das erste ist der Fall in „Der bäurische Machiavell“ (1679), „Die verkehrte Welt“ (1683), „Der politische Quacksalber“ (1684); das letzte unter anderem in der „Absurda comica oder von Tobias und der Schwalbe“ (1682), „Der träumende Bauer in Niederland“ (1685), „Die böse Katharina“ (Manuscript). Jene haben allegorische Einkleidungen und es handelt sich darin vorzugsweise um zu schlichtende Streitigkeiten. Diese zeigen alle drei eine Beziehung zu Shakespeare'schen Stücken; das erste zum Sommernachtstraum, das zweite zu den Vor- und Zwischenspielen der Widerspänstigen, das dritte zu dieser letzteren selbst. Die absurda comica ist eine Nachahmung des Schwenter-Gryphius'schen Stückes, aber um vieles possenhafter und dabei breiter. „Es ist gegen solche Leute gerichtet, die etwas in der Welt auf sich nehmen, das sie nicht gelernt haben.“ Auch in den beiden anderen Stücken weist nichts darauf hin, daß Weise Shakespeare unmittelbar gekannt haben müsse, obschon es auffällig ist, daß er sowohl das Motiv des Vorspiels, als die Fabel des Hauptspiels der Shakespeare'schen Widerspänstigen, wennschon getrennt, bearbeitet hat. Aus ersterem hat er ein fünfactiges Stück gemacht, was ihm hauptsächlich durch die Einschiebung einer von Bauern aufgeführten Oper ermöglicht wurde. Aber auch dieses Motiv klingt wieder an Shakespeare an. Im Uebrigen zeigt dieses Stück so große Verwandtschaft mit Holberg's Jeppe vom Berge, daß Palm daraus schließt, sie müßten wohl Beide aus einer Quelle geschöpft haben. Warum aber hätte Holberg nicht eben so gut mit Weise's Lustspiel bekannt und von ihm angeregt worden sein können? — Von der bösen Katharina finden sich sowohl bei Köhler wie bei Genée (a. a. O.)

ausführliche Inhaltsauszüge. Die darin vorkommenden Namen Baptista und Bianca lassen erkennen, daß Weise dem Shakespeare'schen Stück noch näher, als „Die Kunst über alle Künste" gestanden, gleichwohl scheint alles Uebrige einer unmittelbaren Kenntniß desselben zu widersprechen.

An diese Stücke schließen sich noch einige andere von überwiegend satirischem Charakter an, wie „Die zwyfache Poetenzunft" (1680), „Die unvergnügte Seele" (1688) und „Der politische Lückenbüßer" (1704). Wogegen eine Reihe anderer von einem mehr novellistischen Inhalte sind, so „Der curiöse Körbelmacher" (1702), oder sich dem neueren Charakterlustspiele nähern, wie „Die verfolgten Lateiner" und „Die betrübten und wieder vergnügten Nachbarskinder" (1703). „Der betrogene Betrug" ist eines der kürzesten und einfachsten Stücke des Dichters. Es hat nur fünf Personen und ist auf zwei Acte beschränkt. Weise wollte darin zeigen: „wie weit man zur Belustigung inventionem ridiculam ausführen könne", ohne zu beleidigen. Das Stück ist auch deshalb bemerkenswerth, weil es denselben Grundgedanken wie Goethe's Mitschuldige behandelt.

Palm faßt sein Urtheil über Weise's Dramen in die Worte zusammen: „Die Anlage hat im Geschick bedeutend gewonnen. Eine verständige Einleitung, eine spannende Entwicklung und eine gewandte Lösung einer Geschichte zu geben, hat Weise zuerst gelehrt. Alle anderen Dichter seiner Zeit stehen in dieser Beziehung weit hinter ihm zurück. Die Wahl der Gegenstände aus bekannten und naheliegenden Ideenkreisen, im Gegensatze zu den weit entlegenen historischen Stoffen der Schlesier oder den Allegorien und Schäferspielen der Nürnberger, ist ebenfalls sein Verdienst. Bedeutend gewann der Dialog an raschem und lebendigem Wechsel der Rede. Die Scenen kurz und mit contrastirenden Stimmungen auf einander folgen zu lassen, verstand bis auf seine Zeit Keiner wie er, darum blieb nur zu wünschen, daß er unabhängig von seinem Schulzwecke und mit einem idealeren Begriff von der Poesie versehen im Stande gewesen wäre, sich der platten Auffassung seiner Stoffe und der übermäßigen Breite ihrer Ausführung zu entziehen, so würden seine Leistungen bei seinem ganz entschiedenen dramatischen Talent noch heute mehr, als bloßen historischen Werth haben, wie unter diesen Umständen leider von ihm gesagt werden kann". Ein Urtheil, das bei sehr viel Wahrem nach dem von mir Dargelegten aber doch einiger Modification bedarf.

Daß Weise Einfluß auf das Drama und die Bühne seiner Zeit ausgeübt hat, ist bei einem so viel publicirenden und gelesenen Schriftsteller, wie er damals war, kaum zu bezweifeln. Es geht aber auch aus einer Stelle der Vorrede zu seiner Komödienprobe (1696) hervor, in welcher es heißt: „Weil auch die Stücke mit vielen Personen" — er spricht von den seinen — „ihrer besorglichen Confusion wegen ungeachtet hin und wieder einige Liebhaber gefunden haben und auff anderen Theatris vielmahl wiederholt worden ꝛc." Auch zeigen die späteren Staatsactionen vielfach verwandte Züge mit den politischen Dramen des Dichters.

Da Weise mit der Einfachheit des neuen französischen und italienischen Dramas wieder gebrochen hatte, so konnte er natürlich auch ihre Bühneneinrichtung nicht brauchen. Er griff vielmehr auf diejenige zurück, die sich unter dem Einfluß der englischen Komödianten aus der mittelalterlichen herausgebildet hatte. Seine Bühnenweisungen lassen wieder den dreitheiligen Schauplatz erkennen: das äußerste Theater (Proscenium), einen vielleicht etwas höher gelegenen mittleren Schauplatz und einen inneren (die durch einen Vorhang zu schließende Hinterbühne).*) Die Acte heißen Handlungen, die Scenen Auffzüge bei ihm. Bemerkenswerth ist endlich noch, daß die biblischen und historischen Dramen, wie es scheint, durchgehends mit einem Wechselgespräch von einzeiligen Alexandrinern schließen.

Diesen verschiedenen Versuchen, unter dem Einfluß des Auslandes ein nationales Drama zu gründen, oder dem alten eine neue Entwicklung zu geben, lief, wie ich schon mehrfach zu berühren hatte, eine gegen den Schluß des Jahrhunderts immer mehr wachsende Zahl von Uebertragungen fremder: niederländischer, spanischer, italienischer und besonders französischer Dramen zur Seite, die nicht übergangen werden dürfen, weil der durch sie geförderte Geschmack die weitere Entwicklung der deutschen Bühne für mehr als ein halbes Jahrhundert bestimmte.

Im Jahre 1650 war Georg Greflinger (auch Grefflinger) aus Regensburg, der lange als Notar in Hamburg gelebt, wo er

*) So liest man z. B. im „Marggraf von Ancre: „Potage, Courage (auf den äußersten Theatro)." — „Der innerste Schauplatz eröffnet sich und präsentirt des Königs Zimmer." — „Der innerste Schauplatz fällt zu." —

auch die Hamburger wöchentliche Zeitung gegründet, mit seiner „Verdeutschung der sinnreichen Comödia genannt Cid" hervorgetreten, der 1652 die Uebersetzung von des hochberühmten spanischen Poeten Lope de Vega „Verwirrter Hof oder König Karl in Sicilien" gefolgt war. In der Vorrede zum Cid hatte er auch noch eine Uebersetzung eines andern spanischen Dramas in Aussicht gestellt, das wahrscheinlich identisch mit demjenigen ist, welches unter dem Titel „Der klägliche Bezwang" (nach Tieck wahrscheinlich La fuerza lastimosa des Lope de Vega, 1658 zu Zittau dargestellt worden ist. 1662 erschien endlich noch „Der unschuldige Ehebruch", eine Uebersetzung aus dem Französischen und Spanischen (vielleicht Calderon's Arzt seiner Ehre) von ihm. Inzwischen war unter dem Titel der deutschen Schaubühne erster Theil: „Der Cid", „Der Chimene Trauerjahr" und „Der Geist des Grafen Gormas", eine Uebersetzung aus dem Französischen von Isaac Clauß aus Straßburg erschienen. 1662 folgte des Herrn T. (statt P.) Corneille „Horatz oder gerechtfertigter Schwester-Mord" von dem Weißenfelser Consistorialrath D. E. Heidenreich, der in demselben Jahr noch eine Uebersetzung von „Mirame (Miramare), oder die unglücklich und glückselig verliebte Printzessin aus Bythinien" von Des Marets veröffentlicht hat. Etwas später übertrug der Magister Christophorus Kormart aus Leipzig den Corneille'schen Polyeucte in platter Prosa und in einer dem rohen Geschmack der Volksbühne, der Alles, besonders Martern und Gräuel, unmittelbar zur Anschauung gebracht sehen wollte, entsprechender Weise, daher seiner Bearbeitung weder sie, noch die Gryph'schen Geistererscheinungen, noch der reichere Decorationswechsel fehlten.*) Von demselben Verfasser erschien 1672 eine Uebertragung der Vondel'schen Maria Stuart und 1675 das, wahrscheinlich dem älteren Corneille nachgebildete Trauerspiel: „Die verwechselten Printzen oder Heraclius und Martian unter dem Tyrannen Phocas". Die 1570 erschienene Schaubühne englischer und französischer Komödianten ist deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil sich aus ihr erkennen läßt, daß um diese Zeit das neue französische Lustspiel schon auf der deutschen Volksbühne heimisch geworden war, da sie ausschließlich derartige Stücke

*) Eine nähere Beschreibung findet man bei Ed. Devrient. Geschichte der deutschen Schauspielkunst I. S. 234.

enthält und zwar drei Uebersetzungen Molière'scher Lustspiele: Amor der Arzt (l'amour medécin), Die köstliche Lächerlichkeit (Les précieuses ridicules) und Sganarelle oder der Hanrey in der Einbildung (le cocu imaginaire), sowie Die Comödie ohne Comödie (la comédie sans comédie von Quinault), Die Hanreyin nach der Einbildung (La cocue imaginaire von Donneau De Visé), Die Eyfernde mit ihr selbst (La jalousie d'elle-même von Boisrobert) und Die buhlfertige Mutter (La mère coquette von Quinault). Wie sehr dieser Geschmack gegen Schluß des Jahrhunderts sich verbreitet hatte, beweist die 1694 in Nürnberg erschienene Uebersetzung der „Comédien des Herrn von Molière von J. E. P.", welche vierzehn Stücke, sämmtlich in Prosa, nebst einer Lebensskizze des Dichters und das nach dessen Tode erschienene Gelegenheitsstück: „Die Seele des Molière", enthält. Ob der von Gottsched und Gödeke angeführte Histrio Gallicus comicus satyricus oder die überaus anmuthigen und lustigen Comödien des fürtreflichen und unvergleichlichen französischen Comödianten Herrn von Molière, 3 Theile, Nürnberg 1694, welche Velthen (oder Veltheim) zugeschrieben wird, mit dieser identisch oder eine ganz andere selbständige Uebersetzung ist, vermag ich nicht zu beurtheilen, weil letztere mir nicht zugänglich war. Zur selben Zeit gewann aber auch die französische Tragödie in größerem Umfange Eingang auf der deutschen Volksbühne. Der braunschweigische Hof scheint dafür besonders bahnbrechend gewesen zu sein. F. C. Bressand (sein eigentlicher Name war wahrscheinlich Brandes), der hier den Maître de plaisir spielte und Trauerspiele, Lustspiele und Opern in deutscher, französischer und italienischer Sprache übersetzte und schrieb — veröffentlichte 1691 seine Uebertragung der Rodogune des P. Corneille, 1692 die des Porus von Racine, 1694 die von dessen Athalia und von Corneille's Sertorius, 1695 die von Pradon's Regulus und 1699 die des Brutus von P. Corneille. Es sind wirkliche Uebersetzungen, nur daß die Unfähigkeit des Uebersetzers sich nicht zur Feinheit und Schönheit des dichterischen Ausdrucks der Originale zu erheben oder in die Tiefe der Gedanken und Empfindungen derselben einzubringen vermochte, so daß diese in ihnen in's Triviale herabgezogen erscheinen.

Inzwischen hatte, nachdem Schütz mit so großem Erfolg die italienische Oper zu nationalisiren und später die Nürnberger ein selbständigeres musikalisches Drama ins Leben zu rufen versucht

hatten, die Oper einen großen Aufschwung genommen, allerdings fast ganz unter italienischem Einfluß und fast nur an den Höfen. Während dieses ganzen und auch eines großen Theils des folgenden Jahrhunderts bekämpften sich an diesen letzteren italienische und französische Kunst um den Einfluß, während für die deutsche nur gelegentlich einige Brosamen der Begünstigung abfielen. Man hat in der Verurtheilung der damaligen Höfe die concreten Verhältnisse aber doch zu wenig berücksichtigt. Man übersah, daß es in Deutschland damals so gut wie nichts auf diesem Gebiete zu begünstigen gab, daß die deutschen Theaterdichter und Componisten ihr Heil fast noch ausschließlich in der Nachahmung des Auslandes suchten. Mit Velthen wurde in Dresden ja der Versuch gemacht, die deutsche Schauspielkunst zu begünstigen, der Erfolg kann nur unbedeutend gewesen sein, da uns so gut wie keine Nachrichten darüber erhalten geblieben sind. Später nahm der Braunschweigische Hof diesen Versuch wieder auf, ohne daß es zu einem nennenswerthen Ergebnisse führte. Friedrich Wilhelm I. war ein entschiedner Gegner alles Ausländischen, besonders des Franzosenthums, aber es war Niemand da, der diese günstige Situation in Berlin zu Gunsten des deutschen Dramas benutzt hätte. In Wien gelang es Stranitzky, den italienischen Schauspielern den Einfluß streitig zu machen und Besitz von dem ersten Theater der Hauptstadt zu nehmen, aber ohne daß es der deutschen dramatischen Kunst irgend zu Gute kam. Gewiß, es war viel Vorurtheil und ein großer Mangel an Nationalgeist bei diesen Verhältnissen im Spiele, aber wahr ist es andererseits doch, daß in die Wahl zwischen den Werken des Auslands und denen des damaligen deutschen Dramas gestellt, man es den Höfen keineswegs verargen konnte, sich für erstere entschieden zu haben, ja, daß es sogar im Interesse der Bildung fast geboten erschien. Es gab eben damals auf diesem Gebiete keine schöpferischen Talente in Deutschland und keine Fähigkeit an den Höfen, Talente zu wecken. Wo ein solches Bestreben wie in Cassel, Dresden, Wien hervortrat, sah man für diese Talente keinen andern Weg der Entwicklung, als daß man sie in die Schule des Auslandes schickte, aus welcher die meisten der bedeutenden Musiker, besonders der dramatischen, bis zu Hasse und Gluck, ja selbst bis zu Mozart hervorgingen. Man wird, um den rechten Maßstab für diese Verhältnisse zu gewinnen, sich zu vergegenwärtigen haben, daß, fast noch ein Jahrhundert später, der

bedeutendste Mann seiner Zeit, der deutsche Größe und Selbständigkeit so heroisch mit dem Schwerte gegen das Ausland verfocht, deutsche Sprache und Bildung doch völlig geringschätzen konnte, obschon Lessing's gewaltiger Stern bereits im vollen Zenith stand und der ihn noch weit überstrahlende Goethe's am deutschen Dichterhimmel schon aufgegangen war.

Wenn ich hiernach die Verurtheilung der Begünstigung, welche damals die italienische und französische musikalische und dramatische Kunst von den Höfen in Deutschland erfuhr, für zu weitgehend und für einseitig halte, so bin ich doch noch mehr verwundert gewesen, die Oper jener Zeit von einem Schriftsteller, der sich ihr selbst als Sänger länger gewidmet hatte, nachdem ihn der Verlust seiner Stimme genöthigt, zum Schauspiele überzugehen, nur als einen Schmarotzer des Dramas behandelt zu finden, als ob sie nicht eben so gut eine künstlerische Existenzberechtigung, wie das Drama, hätte, als ob sie der Entwicklung des letzteren nur immer schädlich sein müßte. Gewiß läßt sich viel gegen das damalige Opernwesen einwenden, aber auch hier darf man sich nicht in Einseitigkeit des Urtheils verlieren. Neben den Auswüchsen, an denen diese Zeit so reich ist, entwickelte sich doch auch ein gesünderer Trieb weiter fort. — Allerdings war jener erste Versuch, die italienische Oper zu nationalisiren, bald wieder aufgegeben worden. Nicht nur italienische Kapellmeister und Sänger, auch italienische Dichter wurden berufen. Die deutschen Hofpoeten sahen sich fast nur auf die Abfassung von Festspielen und anderen festlichen Gelegenheitsgedichten beschränkt. Die deutschen Componisten schlossen sich meist in Form und Richtung den italienischen an, und wenn sie auch einen selbständigeren Geist in ihren Compositionen bekundeten, mußten sie sich doch wenigstens den italienischen Texten anbequemen.

Es war daher von einer nicht zu unterschätzenden Bedeutung, daß der Operngeschmack sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts von den Höfen auf die größeren Städte mit übertrug, da es zweierlei zur Folge hatte: den Bau besonderer Opernhäuser und die Förderung des deutschen Elements in der Oper.

Was die Opernhäuser betrifft, von denen das erste, noch überaus dürftige, 1668 in Nürnberg entstand, so darf man darin den ersten Versuch begrüßen, der nationalen Bühne einen stabilen Charakter zu geben, was, wenn es zunächst nur der Oper, und auch dieser

nur vorübergehend, zu Gute kam, doch auch für das Schauspiel später noch seine Früchte trug. Was aber die Förderung des nationalen Elementes anbelangt, so war diese schon dadurch bedingt, daß man, um die neue Kunstform populär machen zu können, sich wieder der deutschen Sprache und wohl auch volksthümlicher Stoffe bedienen mußte. Es ist hierfür bezeichnend, daß die erste in Nürnberg gegebene Oper Arminius hieß und unter den später hier aufgeführten musikalischen Dramen einige Singetspiele des Ayrer waren; doch auch biblische Dramen mit musikalischen Einlagen kamen hier vor. Die in dem neuerbauten, schon ungleich reicheren Operntheater in Hamburg, welches 1678 von den beiden Licentiaten Gerhard Schott und Lütjens und dem Organisten Johann Adam Reinken gegründet wurde, zuerst zur Aufführung gekommene Oper: Adam und Eva, gedichtet von Richter und componirt vom Kapellmeister Theile, einem Schüler von Schütz, behandelte ebenfalls einen biblischen Stoff, und derartigen Stoffen begegnen wir auch weiterhin hier, so 1679 „Michel und David“ und „Die maccabäische Mutter“, 1680 „Esther“, 1681 „Die Geburt Christi“, 1688 „Die heilige Eugenia oder die Bekehrung der Stadt Alexandria zum Christenthum“, 1689 „Kain und Abel“ 2c.*) Allein dies dauerte nur eine kurze Zeit. Die Tendenz zum Weltlichen und die Abhängigkeit von dem Geschmacke der Italiener war zu groß. Man wurde nur zu rasch wieder in die Richtung der italienischen Oper gezogen, die damals grade dem tollsten Decorationsprunke, den ausschweifendsten mechanischen Verwandlungskünsten huldigte. Das Hamburger Opernhaus setzte seinen Stolz darein, alle anderen Häuser, die es in's Leben gerufen, an decorativer Mannichfaltigkeit und Pracht zu überbieten. Es rühmte sich 100 verschiedener Hintergründe und 39 verschiedener Seitendecorationen. Leipzig, Hannover, Braunschweig waren diesem Beispiel gefolgt.

Ich habe um so weniger Grund, auf die Entwicklung dieser neuen Oper einzugehen, als sie nur für die Musik zu einiger Bedeutung gelangte, die aber nur eine vorübergehende war. Von den unzähligen Opern, welche damals entstanden, ist nicht nur keine einzige bis heute

---

*) Siehe hierüber, sowie über den ganzen Gegenstand E. W. Lindner, Die erste stehende deutsche Oper. Berl. 1855 und Franz Brendel, Geschichte der Musik. 4. Aufl. Leipz. 1867.

lebendig geblieben, sie waren auch schon vor einem Jahrhundert so gut wie verschollen. Causser, Franke, Bronner, Steffani, Strungk, Förtsch, Keyser, Schieferdecker, Grünwald gehören neben vielen Anderen zu den Componisten derselben, denen sich im nächsten Jahrhundert noch Heinichen, Mattheson, Händel, Telemann anschlossen. Von ihnen ist für die sogenannte erste deutsche Oper Keyser weitaus der bedeutendste, denn Händel, welcher der Hamburger Oper von 1703—6 ebenfalls vier Opern schenkte, erfocht seine epochemachenden Triumphe in einem andern Lande und auf einem andern Gebiet der Musik.

Reinhard Keyser wurde um 1673 in der Nähe von Leipzig geboren, wo er studirte, und begann 1692 seine theatralische Carrière als Kapellmeister in Wolfenbüttel mit dem Schäferspiele Ismene. 1694 erhielt er einen Ruf an die Hamburger Oper, an der er bis zu seinem Tod, 12. Sept. 1739, musikalisch thätig blieb. Er soll an 116 Opern geschrieben haben. 1700 richtete er eine ganz eigenthümliche Art Winterconcerte ein, die einen gesellschaftlichen Charakter mit glänzender Bewirthung hatten, 1703 übernahm er die Pacht und Leitung der Oper. Von seinen Opern erlangten besonders Iphigenie, Irene, Klytemnestra große Berühmtheit. Ueber ihn selbst liest man bei Brendel: „Keyser war ein reichbegabtes musikalisches Talent, insbesondere, was unter den Deutschen seltener ist, nach der melodischen Seite hin, eine echte Künstlernatur; er entwickelte zuerst eine natürliche Darstellung der verschiedenen Gemüthsbewegungen. Gleichzeitige Schriftsteller schreiben ihm die zärtlichsten und lieblichsten Melodien zu, worin ihn keiner übertroffen habe, eine wahre Unerschöpflichkeit in Erfindungen, sie nennen ihn den größten Geist seiner Zeit, einen Setzer von Geburt, bei dem nur Lust sei, kein saurer Schweiß."

Obschon diese neue deutsche Oper fast alle gelehrten Dichter der Zeit an sich zog, so daß in dem Verzeichnisse Gottsched's die Zahl der Schauspiele gegen die der Opern immer mehr zusammenschwindet und z. B. in den Jahren von 1701—1720 auf 31 Schauspiele (incl. Uebersetzungen), 298 Operndichtungen fallen, so verdienen diese Leistungen hier doch kaum einer Erwähnung. Christian Richter, Gerhard Schott, der Pastor Heinrich Elmenhorst, Chr. Heinrich Postel, Christ. Fr. Gunold (Mercantes), Berthold Feind (der auch eine Abhandlung über die Oper, als Einleitung zu seinen Gedichten (1708) geschrieben), Joach. Beccau, Rector in Neumünster, Joh. Ulrich König, der sächsische

Hofpoet, Bressand in Wolfenbüttel, mögen von ihnen hervorgehoben werden; Postel (1668—1705) mit seiner Geretteten Iphigenie war davon der Bedeutendste. Der Klage, daß die Oper all diese Kräfte dem Drama entzogen, kann ich nicht beistimmen, da sie alle zu unbedeutend waren. Wir würden statt so vieler schlechter Opern nur eine entsprechende Zahl schlechter Schauspiele mehr haben. Uebrigens sind wohl die meisten Bühnenstücke damals gar nicht gedruckt worden.

Was der Widerstand der Geistlichen, mit dem sie zu kämpfen hatte, nicht vermocht, das bewirkten schließlich die dieser ersten deutschen Oper anhängenden Fehler. Sie ging an ihrer Prunksucht und an ihrer eignen Geschmacklosigkeit zu Grunde. Was man dem Publikum in der Form der Oper zu bieten wagte, was man durch die Musik in einer anziehenden Weise ausdrücken zu können glaubte, geht aus folgenden Operntiteln hervor: „Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens". — „Die Kunst zu Schmarotzen." „Die Hamburger Schlachtzeit." Letztgenannte Oper war von dem Rathe J. P. Prätorius und von keinem Geringeren in Musik gesetzt als von Keyser. Die darin an den Geschmack und das Schamgefühl gestellten Zumuthungen erschienen aber selbst damals so arg, daß ihre Wiederholung von Obrigkeitswegen verboten wurde.

Wenn wir lesen, daß einzelne Operneinrichtungen des Hamburger Theaters bis zu 15,000 Thaler gekostet, so werden wir auch begreifen, daß der Zuschnitt des ganzen Unternehmens auf alle Tage gefüllte Häuser berechnet war und dasselbe sofort in Frage gestellt werden mußte, sobald der Zulauf aufhörte. So lange ein musikalisches Talent in unerschöpflicher Weise dafür thätig war, wie Keyser, mochte es gehen, obschon sich auch bei ihm der Mangel glücklicher poetischer Erfindungen geltend gemacht haben wird. Fühlbarer aber noch war der Mangel an bedeutenden Sängern, die sich ohne Zweifel nur selten zu ihrem Vortheil mit den Italienern vergleichen ließen. Keyser's Frau und Tochter, sowie die schöne Konradine erlangten zwar einen großen Ruf. Aber die Letzte ward bereits 1708 für die Berliner Hofoper gewonnen, wo sie drei Jahre später den Grafen Gruscewsky heirathete. Von den Männern war Matheson weitaus der bedeutendste. Unter diesen Umständen konnte der Angriff, welchen die Oper von Gottsched (in seiner kritischen Dichtkunst) erfuhr, nicht ohne tiefere Wirkung bleiben. Er traf mit dem natürlichen Verfalle derselben zusammen.

In Hamburg hat sie schon 1738 wieder geschlossen werden müssen. Die letzten Spuren derselben zeigen sich 1741 in Danzig. Diejenigen, die sich genauer über den Geist dieser Oper zu unterrichten wünschen, muß ich auf Matheson's musikalischen Patrioten und auf Erdmann Neumeister's „Allerneueste Art zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen", sowie auf Barth. Feind's Abhandlung über die Oper und Gunold's Vorreden zu seinen theatralischen Gedichten verweisen.

VII.

Das Drama in den Händen der Schauspieler und die Entwicklung der Schauspielkunst vom Auftreten Velthen's an bis zum Auftreten der Caroline Neuber.

Johann Velthen. — Kämpfe mit der Geistlichkeit. — Stellung der Frauen auf der Bühne. — Anna Catharina Velthen. — Die Elenson-Haak'sche Truppe. — Die Denner'sche und die Spiegelberg'sche Truppe. — Joseph Anton Stranitzky. — Kohlhardt. — Kampf der deutschen mit den ausländischen Truppen. — Verhältniß der Schauspielkunst zu der Dichtung. — Die Haupt- und Staatsactionen. — Verschiedener Charakter derselben. — Karl XII. vor Friedrichshall und die glorreiche Marter des Johannes von Nepomuck. — Ludovici und Wezell. — Zustand der Truppen.

Wenn es wahr, daß Johann Velthen, wie man gewöhnlich annimmt, 1669 als Student zu Leipzig in Kormart's Polyeucte die Titelrolle gespielt und durch den darin erworbenen Beifall bestimmt worden ist, den Schauspielerstand zu ergreifen, so würde der, den man so häufig den Vater und Begründer der deutschen Schauspielkunst genannt, aus der Schulkomödie hervorgegangen und die ersten, einflußreichsten Anregungen dazu von dem französischen, wenn auch stark verballhornisirten Drama empfangen haben. Indessen sagt Blümner, in seiner Geschichte des Leipziger Theaters, nur, daß dies geschehen sein soll, nicht daß es wirklich geschehen ist. Löwen drückt sich zwar bestimmter darüber aus — „Velthen — heißt es bei ihm — der nachher (?) in Leipzig studirte, spielte im Polyeucte und in anderen Stücken eine Rolle und legte hierdurch (?) den Grund zu seinem nachmaligen

Theater." Wogegen Hysel (Theatergeschichte von Nürnberg), wohl auf Grund archivalischer Forschung, berichtet: „1668 spielte eine Gesellschaft hochdeutscher Komödianten in Nürnberg. Ihr Haupt war ein gewisser Magister Veltheim." — „Auch führte er auf öffentlichem Schauplatz in der weltberühmten kaiserlichen freien Reichsstadt Nürnberg, den 13. Oct. 1668, das geistliche Hirtenspiel von dem Sünd bereuenden Johannes de Veromond auf."

Die Geschichte Velthen's (so schrieb er sich selbst, obschon er, nach Flögel, der Bruder des Professors der Theologie Valentin Veltheim in Jena gewesen sein soll — er wird auch noch Velten und Velthem genannt —) liegt in ihren Anfängen völlig im Dunkel. Einige lassen ihn in Halle, Andere in Leipzig geboren sein. Prutz giebt letztere Stadt als seinen Geburtsort und 1650 als das Geburtsjahr an. Die erste Spur, der wir nächst den beiden oben mitgetheilten Ueberlieferungen von ihm begegnen, ist aus dem Jahre 1678.*) In diesem Jahr soll nämlich nach M. Fürstenau die berühmte Bande des Magister Velthen zu den damals in Dresden gelegentlich der Zusammenkunft des Hauses Sachsen stattfindenden Feierlichkeiten mit herangezogen worden sein und das Prädicat der Chursächs. Komödienbande erhalten haben. Bestimmter noch lautet eine Mittheilung Hysel's, nach welcher die Velthen'sche Bande den ganzen Sommer des Jahres 1679 zu Nürnberg im Fechthaus gespielt hat.

Aus dem Jahre 1683 liegt ferner eine Eingabe Velthen's an den Leipziger Magistrat vor, in welcher er um die Erlaubniß nachsucht, so wie schon früher zur bevorstehenden Michaelismesse mit seiner Chursächs. Komödiantengesellschaft spielen zu dürfen. Er kam damals von Frankfurt a/M. Im nächsten Jahre spielte Magister Velthen wieder am churfürstlich sächsischen Hofe, darunter einige Molière'sche Stücke. Doch war er, wie es scheint, nicht der Erste, welcher Molière hier einführte; wenigstens war schon im vorigen Jahr hier der scheinheilige Mann

*) Daß Hysel in seiner Tabelle der Hauptepochen der deutschen Bühne ihn aus der Paul'schen Truppe hervorgehen läßt, beruht wohl nur auf einer Aeußerung Schmid's, in seiner Chronologie ꝛc., welche lautet: „Veltheim trat übrigens in Paul's Fußtapfen und brachte regelmäßige Stücke auf die Bühne." Nach Schmid war Paul nämlich derjenige, welcher das Schäferdrama auf der Volksbühne eingeführt haben soll. Auch das ist mindestens fraglich, da der zweite Theil des Schauspiels der englischen Komödianten (1630) schon Schäferdramen enthielt.

Tartüffe und George Dandin zur Aufführung gekommen. Die französischen Truppen, die hier inzwischen schon öfter aufgetreten waren, werden ihn natürlich gleichfalls gespielt haben. Jedenfalls aber führten Velthen's damalige Vorstellungen zu dessen Anstellung am churfürstlichen Hofe.

Hier waren schon seit 1669 die einst von dem Braunschweiger, Cassler und Wiener Hofe gemachten Versuche, ein deutsches Theater zu gründen, neu aufgenommen worden. Damals wurde zwar nur Chr. Starke, 1671 aber auch noch Christ. Dorsch und 1676 Wolff, Riese und Christian Paceli als Schauspieler angestellt. Dieser kleine Verband erhielt jetzt eine Erweiterung durch den Hinzutritt des Velthen'schen Ehepaars, der Schwägerin Velthen's, des Gottfr. Salzsieder, Chr. Janeschky, Reinhard Richter und des Brambacher'schen Ehepaars. Im folgenden Jahr schloß sich auch Sara von Boxberg noch an. Velthen wurde an die Spitze gestellt. Obschon er die Direction mit Starke und Riese zu theilen hatte, war er doch die Seele des Ganzen. Auch war er ohne Zweifel eine außergewöhnliche Erscheinung. Sein Auftreten und seine Eingaben zeugen von einem männlichen, würdigen Geist. Man rühmt seine Bildung. Der lateinischen, französischen, spanischen und italienischen Sprache soll er mächtig gewesen sein und sein Repertoir durch Uebersetzungen aus diesen Sprachen bereichert haben. Die ihm zugeschriebene Molièreübersetzung würde es wenigstens theilweise bestätigen. Andererseits wird ihm auch wieder die Aufnahme des Stegreifspiels und die Ausbildung der verrufenen Haupt- und Staatsactionen zum Vorwurf gemacht. Seine Truppe genoß eines ausgezeichneten Rufs, obwohl auf die Ehrenbezeigungen, mit denen ihn der Magistrat einzelner Städte, wie Breslau und Nürnberg, empfangen haben soll, so viel nicht zu geben sein dürfte. Es scheinen Höflichkeiten gewesen zu sein, mit denen man sich eine sogenannte Rathskomödie zu erkaufen pflegte, bei welcher der Rath dann in corpore zu beiden Seiten der Bühne saß. Obschon Eduard Devrient gelegentlich selber bekennen muß, daß alle diese Verhältnisse sehr im Dunkel liegen, hat er doch ein sehr bestimmtes Bild von dem Entwicklungsgang Velthen's entwerfen zu können geglaubt. Seine Annahme, daß Velthen nur anfangs dem Bühnengeschmacke der Zeit nachgegeben habe, von der daraus entspringenden Entartung aber zurückgeschreckt, in die Bahnen des regelmäßigen Dramas wieder eingelenkt sei und die der „wahrheitstreuen Menschendarstellung" betreten habe, ohne doch damit

durchdringen zu können, beruht, wie ich glaube, auf dem Bestreben, die Gestalten Velthen's und der Neuber in einen effectvollen Gegensatz zu einander zu stellen. Jenem soll nach ihm die traurige Mission zugefallen sein, das Geschick der mittelalterlichen Schauspielkunst zu vollenden. Diese soll die neue begründet haben. Beide sollen nach ihm im Kampfe mit der Zeit als Märtyrer ihrer Kunst untergegangen sein. Diese Darstellung scheint mir etwas gefärbt. Ich halte Velthen weder für den Neuerer in seiner Kunst, zu dem ihn Viele gemacht haben, noch für den letzten Repräsentanten der mittelalterlichen Schauspielkunst, zu welchem ihn Devrient macht. Wir sahen die Elemente der Haupt- und Staatsactionen schon lange vor Velthen und diese aus jenen ganz allmählich entstehen. Wir fanden das Stegreifspielen schon bei den Komödien der alten englischen Komödianten. Velthen hat beides ergriffen, wie er überhaupt Alles ergriff, was die Bühne und das Drama der Zeit ihm bot, doch ist es bemerkenswerth, daß unter den von ihm namhaft gemachten Stücken auch nicht eins mit dem Namen einer Staatsaction angekündigt erscheint. Nur einmal, im Jahre 1688, findet sich ein von ihm aufgeführtes Drama: Die Rache der Gibeoniter (vielleicht noch eine Bearbeitung des Vondel'schen Stücks) als Hauptaction angekündigt, worunter man damals aber nur im Gegensatze zu dem kürzeren Nachspiel das längere Hauptstück des Abends verstand. Auch lassen die uns bekannt gewordenen Namen der von ihm bis zum Jahre 1678 auf der öffentlichen Bühne dargestellten Stücke eine Deutung im Sinne Devrient's, daß er nämlich anfangs dem Zuge der Zeit zum Wüsten und Abgeschmackten allzu sehr nachgegeben, keineswegs zu, da sie ausnahmslos auf biblischen Inhalt hinweisen. Indessen will ich damit keineswegs sagen, daß er damals nur Stücke dieses Charakters vorgeführt oder begünstigt habe. Vielmehr glaube ich, daß man sich sein Repertoir zu allen Zeiten als ein sehr reiches und mannichfaltiges zu denken haben wird. Auch die französischen Uebersetzungen, die er zum Theil ja schon vorfand, wird er sehr frühe ergriffen haben. Von dieser Mannichfaltigkeit giebt uns wenigstens das Verzeichniß der Vorstellungen, die er im Carneval 1690 am churfürstlich sächsischen Hofe in Torgau gegeben, ein sehr sprechendes Bild. Außer einer größeren Anzahl Molière'scher Stücke, unter denen die Männerschule, Don Juan und der Mysanthrop (als Verdrießlicher) sind, findet man noch den Cid (der schlaue Roderich);

Corneille's künstlicher Lügner, den Prinz Siegmund von Polen (wahrscheinlich Calderon's Leben ein Traum), den großen Rechtsgelehrten Papininiano (vermuthlich von Gryphius), Wallenstein (wohl der Haugwitz'sche), Alexander's Liebeskrieg (gewiß französischen Ursprungs), Genoveva, Aspasia, Altamira ꝛc., sowie die Possenspiele: Der verzauberte Pickelhäring, Graf Schornsteinfeger, Cackerlacku, Trappolino, Kapitän Kolwey, der verzauberte Kickel ꝛc., denen dann noch das geistliche Spiel: Adam und Eva, sowie die große Semiramis (vermuthlich nach Calderon), die er 1688 in Hamburg, und Rollenhagen's **Amantes amentes** und **Studentes de vita et moribus studiosorum** von D. Christophoro Stymmalio, die er 1690 zu Berlin (letzteres auch in lateinischer Sprache) zur Aufführung brachte, noch zugefügt werden mögen. Es geht hieraus hervor, daß Velthen, obschon er gelegentlich auch noch für die aus dem mittelalterlichen Drama entsprungenen Formen und für die Spiele des volksmäßigen Bühnengeschmacks der Zeit eintrat, doch auch die Dichtungen der Gelehrten und die Uebersetzungen des Auslandes, sowie überhaupt alles Neue ergriff, und es ist noch die Frage, ob er mit seiner Begünstigung des Molière'schen Lustspiels nicht auf einem richtigeren Weg zur Begründung einer neuen Schauspielkunst war, als die Neuber mit der Begünstigung der französischen Tragödie, die Velthen übrigens keineswegs ausschloß. Wenn er, wie nicht zu bezweifeln, zur Förderung der Harlekinaden das seine mit beigetragen, so scheint er das Lustspiel und die Farce doch noch vor ihnen bevorzugt zu haben. Selbst unter den Possenspielen, die Fürstenau aus dem Jahre 1690 namhaft gemacht, finden sich solche, die ihrem Titel nach nicht Harlekinaden gewesen sein können, wie z. B. Koch und Schreiber, Doctor aus Noth, Die gezwungene Heirath, Ich kenne dich nicht, Der gezwungene Arzt (le malade imaginaire), Die Perlen, Der betrogene Sicilianer ꝛc. Auch waren diese Possenspiele eben so wenig lauter Stegreifspiele, wenn schon das Stegreifspiel in sie eingedrungen sein mag. Daß Velthen es selbständig ausgebildet und die Canevasi des Gherardi dazu benutzt habe, beruht auf einer sehr unsichern Tradition.

Der Tod Georg's III. hatte am Dresdner Hofe einen Abbruch des deutschen Schauspiels zur Folge. Velthen war wieder auf seine Wanderzüge verwiesen. Der Schluß seiner Laufbahn verliert sich im Dunkel. Wir wissen weder wann, noch wo er gestorben ist. Von

1692 an haben wir von ihm keine weiteren Nachrichten. 1696 aber war er sicher schon todt, da der Wittwe in diesem Jahr das sächsische Privileg auf das Königreich Polen ausgedehnt wurde. Auch 1694 war er wohl kaum mehr am Leben, weil seine Molièreübersetzung nicht von ihm, sondern von seiner Truppe herausgegeben worden ist. Vielleicht daß sein Tod mit der Nachricht im Zusammenhang steht, daß dem berühmten, 1692 in Hamburg erkrankten Komödianten Magister Velthem das Abendmahl verweigert worden sei, weil er sich nicht zur Entsagung seiner Profession entschließen wollte. Dasselbe wird freilich auch von dem Spaßmacher Veltheim's, dem Schauspieler Schernitzky, erzählt, von dem es Löwen aus dem Jahre 1690 in Berlin berichtet, mit dem Zusatze, daß Churfürst Friedrich der Geistlichkeit deshalb einen ernsten Verweis ertheilt habe.

Wie es sich mit diesen Nachrichten anch immer verhalten mag, so erhellt doch aus ihnen, daß sie nicht Glauben gefunden haben würden, wenn zwischen einem Theile der Geistlichkeit und der Bühne nicht offenkundig ein sehr feindseliges Verhältniß bestanden hätte. Ich habe davon schon früher zu berichten gehabt. Doch war jetzt die Frage in eine ernstere Phase getreten. Sie war seit länger zum Gegenstande wissenschaftlicher Erörterungen gemacht worden. Die Auffassung Luther's vom Drama, schon immer bekämpft, schien jetzt von den meisten seiner Nachfolger im Amte völlig vergessen.

In einem Tractat über die christliche Moral (Comp. theol. mor.) von Conrad Dürr (1660) wurde die Frage nach der Sittlichkeit der Schauspiele zwar noch gelinde behandelt, aber doch aufgeworfen. Es ist mehr eine Vertheidigung, als eine Verurtheilung derselben, was von Brochmand aber entschieden bekämpft wurde. G. Grabow gab 1689 sogar eine besondere Schrift über den Gegenstand im feindlichsten Sinne heraus. Er bestritt die Möglichkeit, den Mißbrauch des Theaters abzustellen, den er vielmehr als ein zu seinem Gedeihen nothwendiges Moment erklärt. Wichtiger war noch, daß auch Spener sich gegen dasselbe erklärte, dabei aber den Streit auf ein weiteres Gebiet spielte, indem er die Frage aufwarf — ob es überhaupt gewisse gleichgültige Dinge gebe, die weder böse, noch gut, und deshalb erlaubt seien? Wie hätten jetzt wohl gefeierte Geistliche wie Rist noch bestehen können? und doch lagen ihre Zeiten so weit nicht zurück. Zwar gab es noch immer von der Kirche unmittelbar abhängige

Männer, die, wie der Kantor Reinken, der Mitbegründer der Hamburger Oper (1678), offen für die theatralischen Künste eintraten. Freilich wußte sich Reinken zu der Geistlichkeit wenigstens dadurch zu stellen, daß er der neuen Oper einen den kirchlichen Sinn scheinbar fördernden Charakter zu verleihen bestrebt war und hauptsächlich biblische Stoffe begünstigte. Als aber die neue Oper einem immer weltlicheren Geschmacke huldigte, sollte die Opposition um so heftiger ausbrechen. Schon 1681 schrieb Dr. Anton Reiser seine „Theatromania oder die Werke der Finsterniß in den öffentlichen Schauspielen, von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidnischen Scribenten verdammt", und regte einen Sturm an, der durch die „Theatrophania" von Christ. Rauch noch neue Nahrung erhielt. Reiser setzte ihm 1682 den „gewissenlosen Advokaten" entgegen. Pastor Mayer und Pastor Elmenhorst (in seiner Dramatologie) traten für, Pastor Winkler gegen die Oper auf. Auch Schott schrieb 1693 seine „vier Bedenken von Opern". Der Streit dauerte bis in's nächste Jahrhundert hinein. Jetzt war es besonders Gottfr. Vockerodt, der durch seine 1698 erschienene Schrift: „Zeugniß der Wahrheit gegen die verderbte Musik und Komödie", die später neu aufgelegt wurde, sich darin einen Namen gemacht. Die Fakultäten von Wittenberg und Rostock entschieden endlich zu Gunsten der Oper. Wenn die Geistlichen ein Verbot der Schauspiele aber auch nicht durchzusetzen vermocht, so wurde doch durch ihre Schriften der Grund zu dem gesellschaftlichen Vorurtheile gegen die Schauspieler gelegt, welches bis tief in dieses Jahrhundert herein fortgewirkt hat und allerdings durch das Verhalten derselben auf's kräftigste genährt wurde, jetzt aber den großen Uebelstand mit sich brachte, daß besonders der kirchlich gesinnte Theil der Gebildeten des Mittelstandes sich für längere Zeit von der Bühne zurückzog.

Was die Entwicklung der Schauspielkunst in dem vorliegenden Zeitraum betrifft, so sind wir fast nur auf Vermuthungen und mehr oder minder gewagte Schlüsse beschränkt. Doch läßt sich annehmen, daß ein Mann von der Energie und Fähigkeit Velthen's dieselbe im Ganzen nur fördern konnte. Auch die Aufnahme der Frauen auf der Bühne konnte zunächst wohl nur wohlthätig auf Ton und Geschmack einwirken. Ueberhaupt hat Devrient diesen Punkt in zu einseitiger Weise beurtheilt. Es ist zu viel gesagt, daß hierdurch der Geschmack und das Urtheil des tonangebenden männlichen Publikums für immer

durch das geschlechtliche Verhältniß getrübt worden sei. Glücklicherweise war es stets nur ein verhältnißmäßig kleiner Theil, bei dem dieser Ausspruch wahrhaft künstlerischen Leistungen gegenüber in einem unkünstlerischen Sinne zur Wahrheit wurde. Nur wo die Absicht der Dichtung und die Darstellung gradezu darauf ausgehen, wird es in einem größeren Umfange fühlbar werden. Gewiß ist mit den Frauen auf der Bühne von Dichtern und Schauspieldirectoren großer Mißbrauch getrieben worden. Auch sie selbst haben zum Theil ihre Stelle auf ihr in der verwerflichsten Weise benutzt und dieselbe mit Schmach und Schande bedeckt. Aber der Mißbrauch, der leider selbst mit der wohlthätigsten Einrichtung getrieben werden kann, sollte stets nur zum Schutze derselben auffordern, nicht aber ungerecht gegen sie und blind gegen ihre Vorzüge und Vortheile machen. Denn es ist zweifellos, daß uns durch die Frauen eine ganz neue Seite der dramatischen Kunst und eine neue Quelle des Genusses erschlossen worden ist. Auch wird man nicht übersehen dürfen, daß die Unsittlichkeit lange vor dem Erscheinen der Frauen auf der Bühne schon heimisch war, daß man in anderen Ländern, z. B. in Spanien, die Frauen ja grade zuließ, um größerer sittlicher Entartung zu steuern. Auch waren die erotischen Leidenschaften schon lange vor ihnen bevorzugte Gegenstände der dramatischen Darstellung. Ihre Gegenwart auf der Bühne hat der Behandlung derselben vielmehr manche Beschränkung auferlegt, was doch im Ganzen eher zu loben, als zu tadeln ist. Die ältesten griechischen Tragiker schlossen die Liebesleidenschaft allerdings fast ganz von der Bühne aus, wogegen bei uns ohne Liebe die Tragödie kaum für lebensfähig auf der Bühne gehalten wird. Schon Euripides aber zeigte, daß das Interesse dafür unabhängig von der Theilnahme der Frauen ist. Shakespeare schrieb zwar eine ganze Reihe von Stücken, welche die Liebesleidenschaft ausschließen oder ihr doch nur eine untergeordnete Stellung einräumen, andererseits aber auch die glühendsten und gewaltigsten Liebestragödien, welche die Bühne überhaupt jemals besessen. Bei Webster, Beaumont und Fletcher ist die Liebe schon herrschend geworden, obschon die Frauen noch immer vom Theater verbannt waren, und wenn sie bei uns in der That ein überwiegendes Interesse in Anspruch nehmen, üben Heinrich IV., Richard II., Richard III., Macbeth, Lear, Coriolan, Julius Caesar doch noch immer die mächtigsten Eindrücke aus. Hat

doch ein Dichter wie Schiller, auch ohne die Frauen darin zum Mittelpunkt gemacht zu haben, mit seinem Fiesko, seinem Wallenstein, besonders aber mit seinem Tell die größten Erfolge erzielt. Allerdings muß zugegeben werden, daß grade damals die guten Einwirkungen der Frauen auf der Bühne von den schlechten sehr bald überwogen wurden. Die Schilderungen von dem frechen Benehmen, von den Nacktheiten der Frauen auf der Bühne, besonders in der Oper, werden vielfach durch den Inhalt der Stücke bestätigt und illustrirt.

Mehr als die Aufnahme der Frauen hat aber jedenfalls die des Stegreifspiels, sowie die Begünstigung der abgeschmackten Harlekinaden, der die Leidenschaft in Fetzen zerreißenden Spektakelstücke und der auf Stelzen einherschreitenden schwülstigen Alexandrinertragödie der Entwicklung der damaligen Schauspielkunst geschadet. Was sie durch die einen an Beweglichkeit etwa gewann, büßte sie durch die anderen an Natürlichkeit und durch alle an Maß, Schönheit und Wahrheit ein.

Neben der Velthen'schen Gesellschaft durchzogen natürlich noch eine Menge anderer das Land. Außer den schon früher erwähnten Truppen der Fasteyer, Enkher und Jori, begegnen wir z. B. in Wien noch denen des Jakob Kühlmann, des ehemaligen Reichshofrathscanzlisten Hüttler, des Andreas Elenson, des Johann Karl Sonnenhofer, des Thomas Denesse, gen. Taborino, und des Stefano Landolfi, der die italienische Commedia dell' arte in Norddeutschland populär gemacht haben soll, wogegen in Westdeutschland die Gesellschaften des Bonini, des Kuno Spangenheim, des Anselm Refonta, des Fra Medarda, des Jro Sickler einander auf die Hacken traten, in Mainz ein Freiherr von Dalberg um 1680 sich um die Einführung des französischen Dramas bemühte und im mittleren und nördlichen Deutschland Sebastian Scio, Georg Schurer, die hochfürstlich sächsisch Merseburger und hochfürstlich Brandenburg Bayreuther Hofkomödianten besonders florirten.*)

Die Velthen'sche Truppe ist aber auch noch darum von besonderer geschichtlicher Bedeutung, weil aus ihr einige der bedeutendsten Truppen des folgenden Zeitraums hervorgingen. Freilich weichen die Nachrichten darüber sehr von einander ab. Gewöhnlich wird angenommen, daß

*) Siehe darüber Schlager, Hysel, Fürstenau (a. a. O.), sowie Jacob Peth, Geschichte des Theaters zu Mainz. 1879.

Elenson sich mit noch einigen anderen Mitgliedern der Velthen'schen Truppe, darunter Judenbart, Geißler und Huber, sehr bald von dieser getrennt und eine eigne errichtet habe. Es kann damit aber wohl nur Franz Julius Elenson gemeint sein, der 1709 als hochfürstlich Mecklenburgischer Hofkomödiant starb, da Andreas, wie es scheint, immer in Wien blieb, wo 1694 auch eine Komödiantin Maria Christine Elenson das Privileg, Komödien zu produciren, erhielt. Julius Franz war berühmt als Pantalon. Es ist aber unwahrscheinlich, daß er unter diesem Namen bei Velthen gespielt, da dessen Lustigmacher Stranitzky (auch Scharnitzky genannt) bei diesem nicht den Namen des Arlekin, sondern den des Curtisan geführt haben soll.*) Erst der Komiker Bastiari, welcher nach Schmid den Arlechino zuerst auf die deutsche Bühne gebracht hat, habe nachher, bei der Truppe der Wittwe, Anna Catharina Velthen, die italienische Manier

---

*) Man hat diesen Namen auf verschiedene Weise zu erklären gesucht. Schmid leitet ihn aus dem Umstande ab, daß der damit bezeichnete Schauspieler die Pflichten eines Hofcavaliers gegen das Publikum zu erfüllen gehabt, denn diese seien ja Courtisane genannt worden. Andere sehen darin nur ein sprachliches Seitenstück zum Grazioso der Spanier. Ich erkläre es anders. Wir sahen, daß die Dichter von Ayrer bis Weise dem Lustigmacher in ihren verschiedenen Stücken die verschiedensten Namen gaben. Daneben bildeten die Stegreifspieler der Italiener und Franzosen die überlieferten Masken zuweilen nach ihrem eignen Ingenium um und wählten dafür neue Namen, eine Gewohnheit, der wir auch bei den deutschen Lustigmachern weiterhin wieder begegnen werden. Da nun die Schauspieler noch überdies sich nach ihrem Rollenfach (Herr Königsagent, Herr Tyrannenagent &c.) zu benennen pflegten, so liegt die Entstehung des Namens Curtisan auch nicht fern. Angenommen, ein Komiker habe in einer Rolle dieses Namens besondern Beifall gehabt, so würde es sich sowohl ihm, als seinem Director empfohlen haben, dieselbe in verschiedenen Stücken wieder auftreten zu lassen. Andere mochten ihm darin nachahmen, der Name konnte auf diese Weise stabil, ja zur Bezeichnung eines ganzen Rollenfachs werden. In den historischen oder wie Weise sie nennt, den politischen Stücken, kam der Narr gar oft in den Fall, den Höfling zu spielen, wobei ihm auch gelegentlich der Name Curtisan zufallen konnte. Jedenfalls ist er auf der Bühne schon vor Stranitzky heimisch gewesen, auch scheint er früher in Süd- als in Norddeutschland vorgekommen zu sein. In einem Wiener Stücke „Die widerwertige und glückselige Liebe Cambyses des königlichen persischen Printzen mit Doralice, einer Tochter des Königs Arsaces in Armenien" von Friedrich von Scholtzenberg aus dem Jahre 1664, kommt bereits der Curtisan als Lustigmacher vor. Hier giebt er sich für einen fahrenden Schüler aus (s. Schlager, Wiener Skizzen, Neue Folge 329).

weiter ausgebildet. Erst jetzt seien die Masken Pantalon, Brighella, Scapin, Leander und Colombine hier namentlich aufgekommen. Mir scheint, daß die mündliche Tradition, denn etwas Anderes, als sie, liegt all diesen Mittheilungen nicht zu Grunde, Zustände der Velthen'schen Zeit mit solchen aus der Zeit der Truppe der Wittwe vermengte und das, was Sache allmählicher Entwicklung war, auf einen Zeitpunkt und eine Person übertrug. Jedenfalls aber gehörten Bastiari, der Harlekinspieler, neben Dorseus, dem Pickelhäring, der später in Wien noch den Doctorhut errungen hat, (wie der kleine Müller, in Riga das Rectorat), und Sasse, der Großvater der späteren berühmten Schauspielerin Gründler, der schwarze Müller und die Denner'sche und Spiegelberg'sche Familie noch länger zur Truppe der Velthen, der man bald in Wien, bald in Hamburg, Berlin und Frankfurt begegnet und welche im Ganzen dem Prinzipe ihres Gatten treu geblieben zu sein scheint, alle Gattungen, welche Erfolg versprachen, zu vertreten, nur daß sie dem immer mehr sinkenden Zeitgeschmack dabei nachgab. Nicht in dem Maße jedoch, als man gewöhnlich annimmt. Den Namen Staatsaction findet man auch bei ihr wieder nicht, doch sind uns nur wenig Titel aus ihrem Repertoire bekannt, darunter die Hauptaction „Elia Himmelfahrt oder die Steinigung des Naboths" (vielleicht das Weise'sche Stück) mit der Nachkomödie: „Der vom Pickelhering gemordete Schulmeister oder die betrogenen Speckdiebe", und die Hauptaction „Wettstreit der Verliebten oder die um den Jungfern-Krantz selbstreitende Prinzessin" mit der Nachkomödie L'esprit français oder der französische Geist (auch von ihrem Manne schon dargestellt) sowie „der rechtmäßig gestrafte Hunnerich oder die unschuldige Mörderin Rosamunde".

1711 hatte die Velthen mit der Concurrenz der Wittwe des Schauspieldirectors Elenson, der 1708 gestorben war, zu kämpfen. Die Elenson war die Tochter eines Hamburger Bürstenbinders, ausgezeichnet durch Schönheit, doch ohne schauspielerisches Talent. Nach Elenson's Tode hatte sie sich mit dem Harlekin ihrer Truppe, einem gewissen Haak, der früher in Dresden als Barbiergeselle conditionirt hatte, wieder verheirathet. Sie wußte ihm auch das chursächsische und königlich polnische Privileg zu verschaffen; daß es auf Kosten der Velthen geschehen sei, ist mindestens zweifelhaft, da Haak erst 1614 darum petionirte, nachdem die Velthen dem Schau-

spielerberufe jedenfalls schon entsagt und sich in's Privatleben zurückgezogen hatte. Wahr aber ist, daß sie diese letztere bei der Kaiserkrönung in Frankfurt a. M. völlig in Schatten stellte. Die Velthen scheint ihre Truppe bald darauf aufgelöst zu haben. Daß es nothgedrungen durch die traurigen Verhältnisse, in die sie gerathen, geschehen, ist jedenfalls unrichtig. Ed. Devrient, der dieses Ereigniß schon in die Zeit von 1711—12 setzt, behauptet im Widerspruch damit, daß sie ihrer Gesellschaft über 25 Jahre vorgestanden habe. Auch muß er zugeben, daß sie trotz überstandener theurer Zeit in ziemlich guten Verhältnissen und im hohen Alter gestorben sei. Mir scheint, daß ihr Alter allein zur Erklärung ihres Rücktritts von der Bühne genügt, der sie mindestens 40 Jahre gedient haben mochte, zumal sie sich den neuen Verhältnissen wohl nicht mehr gewachsen fühlte. Ueberhaupt halte ich sie nicht nach Verdienste gewürdigt. Der Streit, den sie 1701 in Magdeburg mit der Geistlichkeit zu bestehen hatte, läßt sie als eine Frau von Thatkraft erscheinen. Der Hamburger Cantor Fuhrmann erzählt in seiner Schrift: „Die an die Kirche Gottes erbaute Satanskapelle“ die Sache folgendermaßen: „Da die Veltheimin in ein hitziges Fieber verfallen und aus Angst ihres bösen Gewissens und Furcht des vor Augen schwebenden Todes, sich wegen ihrer sündlichen Profession mit Gott versöhnen wollte und das heilige Abendmahl verlangte, da wollte kein Prediger das Heiligthum dieser Hündin geben, ehe und bevor sie an Eidesstatt gelobt, diese unheilige Lebensart künftighin gänzlich zu quittiren, insofern aus ihrem Siechbette ein Siegbette werden sollte. Welches letztere auch geschehen, aber sie schlecht Wort gehalten und bald wiederum divertiret“. Hierüber gerieth sie nun eben in einen Streit mit dem Magdeburger Geistlichen Joseph Winkler, gegen welchen sie in einer Schrift: „Zeugniß der Wahrheit vor die Schauspiele oder Comödien aus vieler Theologen Zeugniß“*) für die Schauspielkunst eintrat. Diese Schrift machte ein solches Aufsehen, daß sie 1711, 1712 und 1722 neu aufgelegt und auch noch später einmal vom Prinzipal Hoffmann unter dem umgekehrten Namen „Namfoh“ veröffentlich wurde. Es muß freilich

*) Ed. Devrient giebt den Titel folgendermaßen an: Curieuse und wohl erörterte Frage, ob Comödien unter den Christen geduldet und ohne Verletzung ihres Gewissens von denselben besucht werden können.

auffallen, daß die Velthen 1704 in Berlin bei Ertheilung der Concession bedeutet wurde, „keine scandaleusen, sondern lauter honette Komödien zu präsentiren". Doch scheint dies übliche Form gewesen zu sein. Auch war im Allgemeinen eine solche Einschränkung nothwendig.

Die Geistlichkeit trat damals in Preußen, besonders in Berlin, mit solcher Heftigkeit gegen die Schauspiele auf, daß die Behörde dieselben andererseits auch wieder schützte. Dies geht aus einem auf höchsten Befehl am 25. Oct. 1703 an sie ergangenen Bescheide hervor, in welchem es heißt: „sonsten aber sey es an dem, daß in einer so großen Stadt, als hiesige Residenzien, alle Schauspiele nicht gänzlich abgestellt werden können, jedoch sollte von nun an jederzeit genau dahin gesehen werden, daß alles, was wider die Moral, Ehrbarkeit, insonderheit die Ehre Gottes laufe, nachbliebe."

Nächst der Haak'schen Truppe, die eine der bedeutendsten des ersten Viertels des 18. Jhdts. war, verdient die Denner'sche und die Spiegelberg'sche noch Beachtung, deren Entstehung nach Schmidt's Chronologie in das Jahr 1710 fällt. Sie traten durch die Verheirathung einer Demoiselle Denner mit Johann Spiegelberg in nähere Verbindung und spielten von nun an abwechselnd getrennt und vereint. Durch ihre Züge nach Dänemark, Schweden und Norwegen erregten sie damals besonderes Aufsehen. Ehe sie sich jedoch als selbständige Truppen etablirten, hatten sie ihr Glück in Wien unter Stranitzky versucht.

Joseph Anton Stranitzky (auch Stränätzky, Schertnitzky genannt und geschrieben), welcher, wie man sagt, die Wiener Volksposse gegründet haben soll, dieselbe aber jedenfalls nur consolidirt und den Hanswurst als Lustigmacher darin zur Herrschaft gebracht hat, wurde in Schweidnitz geboren und studirte zu Breslau und Leipzig. Auch scheint er den Beruf eines Mund- und Zahnarztes, sei es zeitweilig oder nebenbei, betrieben zu haben, da er in den Wiener Grundbuchsacten von 1727 als solcher aufgeführt wird. Als Schauspieldirector zeigt er sich zum ersten Male 1706 in Wien, wo er mit den Italienern unter Francesco Calderoni, einer ausgezeichneten Truppe, welcher vorübergehend auch der berühmte Pietro Cotta, unter dem Namen Celio, angehörte (s. II. Hlbbd. S. 267) und mit den deutschen Truppen des Heinrich Nafſzer, Jacob Hirschnak und Johann

Hilverding zu kämpfen hatte. Den Italienern war zunächst das neue Komödienhaus am Kärnthnerthore ganz eingeräumt worden. Schon vor 1712 aber muß es Stranitzky gelungen sein, theils ganz allein, theils abwechselnd mit ihnen, darin spielen zu dürfen. Noch im Jahre 1718 spielte er hier alternirend mit ihnen, an deren Spitze damals Ferdinand Danesse, gen. Zaccagnino Neapolitano, stand. Im vorangegangenen Jahr war er mit Johann Hilverding associirt.*) Erst 1718 erhielt die Stadt Wien aber das von ihr schon seit lange nachgesuchte Privileg, welches alle anderen Theatervorstellungen von dem Weichbilde Wiens ausschloß. Von 1720 an bis zu seinem 1726 oder 1727 erfolgten Tode, ist Stranitzky in ununterbrochenem alleinigen Besitz des Kärnthner Theaters geblieben. 1727 ward es an die Wittwe verpachtet. Nach Schlager soll er freilich erst in diesem Jahre von der Bühne Abschied genommen und Prehauser als seinen Nachfolger im Fache des Lustigmachers empfohlen haben.

Auffällig ist, daß Stranitzky, wenn er wirklich bei Velthen den Namen des Curtisan gehabt haben sollte, in Wien sich als Hanswurst eingeführt hat. Daß er die Hanswurstiaden hier nicht erst in's Leben rief, geht genügend aus der vorausgeschickten Darstellung hervor. Sie lassen sich überhaupt bis Ayrer zurückverfolgen, selbst was die Titel betrifft, nur daß die Namensbezeichnung eine andere und wechselnde ist. Der Pickelhäring verdrängte den englischen Narren, der Curtisan hier und da den Pickelhäring und Alle wurden vom Hanswurst verdrängt, der sein Reich mit dem Harlekin theilen mußte. In Süddeutschland erhielt sich der Riepl, ein tölpischer, bäurischer, Geselle lange daneben in Gunst. In Wien trat schon 1637 ein Seiltänzer mit einem „Hannswurst", Namens Gründler, auf. Jedenfalls aber hat Stranitzky das höchst zweifelhafte Verdienst, dem Hanswurst und den Hanswurstiaden hier eine große Verbreitung und eine eigenthümliche Gestalt und Form gegeben zu haben. Dies würde keiner weiteren Hervorhebung werth sein, wenn sich nicht dabei ein nationaler Zug

*) Ein Peter Hilverding tritt schon 1697 in Wien als Policinellspieler auf. Ihm folgt bald darauf ein Mathias. Die Schauspieldirectoren der Zeit befaßten sich fast alle abwechselnd mit den Marionetten. Der bedeutendste Marionettenspieler Wiens war damals Jacob Hirschnak. Doch auch Heinrich Naffzer und der Oculist Gottfried Marquard finden sich darunter genannt, selbst Stranitzky verschmähte das Marionettenspiel nicht.

bemerkbar gemacht. Stranitzky schlug damit die italienische Stegreifkomödie mit ihren eignen Waffen, indem er ihr zugleich ein nationales Gepräge gab. Er setzte dem italienischen Arlechino den deutschen Hanswurst entgegen und führte diesen in der volksthümlichen Gestalt eines Salzburger Bauer ein. Es war vielleicht nicht die einzige Metamorphose, der er ihn unterwarf, aber es war diejenige, welche Epoche machte und sich für längere Zeit festsetzte. Indessen hatten seine Nachfolger Prehauser und Kurz, unter denen die Hanswurstiaden erst zu voller Blüthe gediehen,*) den Kampf mit den Italienern noch fortzusetzen.

Doch auch als Verfasser einer Reihe von solchen Stücken wird Stranitzky genannt, die man den Haupt- und Staatsactionen zugezählt hat. Insbesondere hat Karl Weiß**) es wahrscheinlich zu machen gewußt, daß von den in der Kaiserl. Bibliothek zu Wien befindlichen Stücken dieser Art, auf die ich gleich wieder zurückkomme, elf, mit der Jahreszahl 1724, von ihm herrühren dürften.

Von den der Stranitzky'schen Truppe angehörenden Schauspielern werden uns Geißler und Huber, Gründler, Tilly und der Pantalon Leinhas genannt, der später auch selbst einer Truppe vorstand, die nicht nur Süddeutschland, sondern auch Norddeutschland bereiste. Auch Prehauser unterhielt, ehe er zu Stranitzky ging, zeitweilig im Vereine mit Geißler, eine eigne Gesellschaft.

Inzwischen hatte die Haak'sche Truppe sich zur ersten im nördlichen Deutschland emporgeschwungen. Kohlhardt aus Magdeburg, der Sohn eines Predigers, verlieh ihr besondern Glanz. Hoffmann und das Ehepaar Lorenz gehörten zu ihr; später auch noch Neubers. Von dieser Truppe wissen wir wenigstens sicher, daß sie noch fort und fort Dramen von literarischem Werthe, darunter Uebersetzungen französischer Tragödien, begünstigte. Kohlhardt genoß darin eines Rufs. 1723 heirathete die Haak auch noch zum dritten Male und zwar den Schauspieler Hoffmann, starb aber schon zwei Jahre später.

Von den vielen Truppen, die sich neben den genannten auf dem deutschen Schauplatz noch zeigten, mögen nur die von Vulpius, Volkmann, Isingard, Laar, von Dalwig und Gabriel Möller ge-

*) Schlager giebt ein Verzeichniß davon bekannt gewordener Titel (a. a. O. S. 283).

**) In: Die Wiener Haupt- und Staatsactionen. Wien 1854. S. 54.

nannt werden. Während die süddeutschen Schauspieler hauptsächlich mit den Italienern zu kämpfen hatten, waren es im Norden des Reichs vorzüglich französische Truppen, die den deutschen das Leben erschwerten. Besonders standen sie an den Höfen in Gunst. Von 1706—11 spielte z. B. du Rocher mit seiner aus vierzig Personen bestehenden Gesellschaft in Berlin die bevorzugte Rolle. In Dresden wurde unter August dem Starken nur das französische und italienische Schauspiel begünstigt, besonders das erste. Hier stand der berühmte Arléquin Angelo Constantini, gen. Mézétin, in besonderem Ansehen, der den Hof bald mit italienischen, bald mit französischen Darstellern zu versorgen hatte. Je besser das Repertoir*) der französischen Darsteller und ihre zum größten Theil in der Hauptstadt geschulten Schauspieler waren, desto mehr mußte sich der französische Geschmack nicht nur der Hofkreise, sondern überhaupt aller Gebildeten hier bemächtigen. So schrieb der geistvolle Manteuffel nur französisch. Je mehr aber die deutschen Schauspieler an die niederen Kreise verwiesen wurden, desto mehr sanken im Allgemeinen auch ihre Stücke im Tone und Geschmacke herab, zumal es jetzt fast nur noch sie selbst waren, welche für ihre Bühne schrieben und dabei die tiefsten Schichten ihres Publikums in's Auge faßten. Die Behauptung Ed. Devrient's, daß schon das volksthümliche Drama des 17. Jahrhunderts ganz auf der Bühne gewachsen, d. h. nur das Werk der Schauspieler gewesen sei, ist, wie wir gesehen, keineswegs richtig. Volksthümlich waren im gewissen Sinne auch die Stücke Rist's und Klay's, waren im vollen Umfange die Lustspiele Rollenhagen's und Gryph's, waren vor allem die Schauspiele Weise's. Und wenn die Stücke der englischen Komödianten, sowie die späteren Haupt- und Staatsactionen wirklich immer nur von Schauspielern hergerührt haben sollten, was keineswegs ausgemacht ist, so waren es doch meist Schauspieler von, wenn auch noch so mangelhafter, akademischer Bildung, was selbst von Scharnitzky und seinen Hanswurstiaden gilt, so war das Verdienst dieser Dichter doch äußerst gering oder zweideutig, so gaben doch grade sie der Bühne immer mehr die Richtung auf das Geschmacklose. Devrient,

*) In Dresden wurden z. B. 1719 Tragödien von Racine, den beiden Corneille und Crebillon, sowie Komödien von Molière, Daucourt, Campistro u. v. A. gegeben und Gottsched berichtet, daß er zur Zeit August des Starken die besten französischen Trauerspiele in glänzender Ausstattung im Opernhause gesehen.

der sein ganzes Leben den Ehrgeiz besessen, die Bedeutung seines Standes in ein möglichst glänzendes Licht zu setzen, schreibt fast alles Unglück, alle Entartung der Bühne nicht sowohl ihr und ihren unmittelbaren Vertretern, als außer ihnen liegenden Verhältnissen, nicht am wenigsten den Dichtern zu. Er liebt es, die Schauspieler dieser Periode als Märtyrer ihrer Kunst zu zeigen und die Bühne als die ausschließliche Domäne der Schauspielkunst darzustellen, für die sie nach ihm eigentlich nur in der Welt ist. Indessen ist nicht nur damals, sondern zu allen Zeiten, in denen ähnliche Grundsätze galten und die Dichtkunst nur noch als Zweck für die Schauspielkunst ergriffen ward, immer ein allmähliches Sinken der letzteren, wie ihrer selbst zu beobachten gewesen. Devrient macht zwar den damaligen Dichtern den Vorwurf, der Bühne den Rücken gewendet zu haben, aber im Grunde traute er doch nur denjenigen Dichtern wahrhafte dramatische Eigenschaften zu, welche zugleich noch der Schauspielkunst angehörten. Es ist wahr, daß zwei der größten neueren dramatischen Dichter, Shakespeare und Molière, zugleich Schauspieler waren, aber es scheint, daß Devrient ihre Größe nur aus diesem Umstande herleitete; während es in Wahrheit doch noch sehr zweifelhaft ist, ob Shakespeare wirklich ein bedeutender Schauspieler war, wogegen Molière, obschon ohne Zweifel von beiden der größere Schauspieler, doch als Dichter weniger groß, immer aber noch groß genug ist, daß wir heute, wenn wir seinen Namen hören, ganz wie bei jenem nur an den Dichter, nicht aber an den Schauspieler denken. Auch muß es befremden, daß wir das, was an dem Einen heute für bühnenmäßig gilt, bei dem Andern nicht finden, ja daß sie heute schon längst nicht mehr in dem Maße bühnenmäßig erscheinen, als sie es zu ihrer Zeit jedenfalls waren, sowie daß wir sie heute nur um der poetischen Zwecke, die sie auf dramatischem Wege erstrebten, und auch erreichten, als die großen Dramatiker schätzen und feiern, welche sie sind.

Kaum minder angreifbar ist Ed. Devrient's weitere Behauptung, daß die Schauspielkunst damals durch ihre nationale Treue in's Unglück gerathen sei. Er macht eben nur die Dichter für die Nachahmungen des Auslands verantwortlich. Kein Zweifel, daß diesen ein großer Theil der Schuld davon zukommt, soweit eine Schuld darin überhaupt liegt. Denn die Kunst und die Dichtung ist etwas Allgemeines. Sie hat die Bildung des ganzen Menschengeschlechtes zum Zweck. Eine

beschränkte Wechselwirkung zwischen den verschiedenen nationalen Culturen wird daher, um ihrem Zwecke zu entsprechen, nicht nur stattfinden können, sondern auch stattfinden müssen. Ist die Renaissance und ihre Blüthe von Kunst, Dichtung und Wissenschaft doch dafür der unwiderleglichste Beweis. Um aber wahrhaft segensreich für die Kunst hierbei werden zu können, wird das Fremde eine befruchtende Wirkung auf den nationalen Geist des es in sich aufnehmenden Volkes ausüben müssen, schon deshalb, weil in der Kunst das individuelle Element das eigentlich schöpferische ist und dieses immer mehr oder weniger in dem nationalen und zwar je tiefer, je besser, wurzelt.

Waren es aber nicht grade englische, italienische und französische Schauspieler, durch welche die Deutschen, wenn auch noch so kümmerlich und entstellt, zuerst mit dem Drama dieser Nationen in größerem Umfang bekannt wurden? War nicht der Schauspieler Velthen einer der Ersten gewesen, der ihnen Molière zugänglich machte? War es nicht wieder ein Schauspieler, Kohlhardt, welcher die Uebersetzungen der französischen Tragödien zuerst popularisirte? Und wirkten auf die Harlekiniaden der Schauspieler die Stegreifspiele der Italiener nicht ebenso ein, wie auf die Staatsactionen die Stoffe und der Charakter der französischen Tragödien und der italienischen Operndichtungen? Ed. Devrient ist zwar der Meinung, die Aufnahme Molière's erkläre sich nur aus dem Umstande, daß man seine Stücke als eine bloße Fortbildung der aus den Fastnachtsspielen hervorgewachsenen Stegreifpossen angesehen habe. Aber auf wie wenige seiner Lustspiele läßt sich dies mit nur einiger Wahrscheinlichkeit anwenden, abgesehen noch davon, daß das Stegreifspiel gleich bei seinem ersten Erscheinen zu Anfang des 17. Jahrhunderts auf fremden Einfluß zurückweist. Zu tadeln ist überhaupt bei der damaligen Nachahmung des Ausländischen nur, daß man sich fast ausschließlich an die äußere Form und die Auswüchse hielt, daß man, indem man es der heimischen Sprache und den heimischen Sitten anzupassen suchte, es meist ganz in's Gewöhnliche und in's Rohe herabzog, daß man für das Geistige in Form und Inhalt keinen Sinn, kein Verständniß, keinen Ausdruck hatte. Hierin stehen die Dichter allerdings kaum wesentlich höher, als die Schauspieler. Es ist ihnen gleichmäßig zum Vorwurf zu machen. Selbst noch den unmittelbaren Uebersetzern ging bei diesem Geschäft alle Schönheit, Tiefe und Größe ihrer Originale verloren. Wenn es aber nicht möglich war, Shakespeare,

Corneille, Guarini und Tasso, wenn auch nur annähernd, nachzubilden, so kann es nicht Wunder nehmen, daß auch von dem eigenthümlichen Geiste und Reize, den die italienisch-französische Stegreifkomödie, wenn schon gewiß nicht immer, gezeigt hat, in die deutschen Pickelhäringsspiele und Hanswurstiaden nur wenig mit überging, worüber uns freilich ein nur sehr unsicheres Urtheil zusteht.

Was die Haupt- und Staatsactionen betrifft, so haben sich über sie die wunderlichsten Vorstellungen gebildet. Dies liegt darin, daß uns nur sehr wenig von ihnen erhalten geblieben ist, und dieses wenige mehr nur eine literarhistorische als wirkliche dramatische Bedeutung hat. Sehr viele von diesen Stücken, und grade die uns den Namen nach oder auch selbst erhalten gebliebenen, sind in Wirklichkeit von den Theatern gar nicht so bezeichnet und angekündigt worden. Dies gilt z. B. von allen in der Kaiserlichen Bibliothek zu Wien aufbewahrten Spielen, die Karl Weiß so genannt hat, nicht minder von den meisten uns durch Theaterzettel oder andere Ueberlieferung erhalten gebliebenen Titeln von Stücken, die man in den historischen Büchern gewöhnlich als Haupt- und Staatsactionen verzeichnet findet. Schon Weise nannte seine historischen Stücke politische Stücke. Diese Bezeichnung ging in den hochtrabenderen der Staatsaction, als Pendant zu der Hauptaction über, welche letzte Bezeichnung zu Velthen's Zeit schon ganz allgemein war. Jede Staatsaction war aber ihrer Natur nach zugleich Hauptaction, daher nun der noch gewichtiger klingende Name der Haupt- und Staatsactionen entstand. Ein hochtrabender Ton, ein bombastisches Pathos war der charakteristische Grundzug dieser Stücke, die vom Historischen oft nur den Schein hatten, oft aber auch mit historischen Kenntnissen und politischen Gemeinplätzen prunken wollten. Die Vermischung mit dem Burlesken war ein weiteres charakteristisches Merkmal; der Hanswurst, unter verschiedenen Namen und Gestalten eine wesentliche Figur derselben. Dagegen scheint das Stegreifspiel nicht immer in diese Dramen aufgenommen worden zu sein. Wie aber in dem burlesken Theil sehr oft der vorgeschriebene Dialog mit dem Extempore wechselte, so wechselte auch in dem ernsten eine mehr oder weniger bombastische oder nüchterne Prosa mit schwülstigen Versen ab, fast immer Alexandrinern. Im Uebrigen werden die Stücke verschiedener Dichter, Entstehungszeiten und Gegenden auch ihre besonderen Verschiedenheiten gezeigt haben, was sich schon aus den wenigen uns er-

halten gebliebenen erkennen läßt. An ihnen lassen sich zunächst zwei verschiedene Geschmacksrichtungen unterscheiden, von denen die eine sichtbar unter dem Einfluß romanischer Vorbilder stand, die andere aber als eine Fortbildung jener zeitgeschichtlichen, nationalen Stücke erscheint, die wir seit lange schon kennen lernten und deren Helden Huß, Tetzel, Luther, Gustav Adolph, Wallenstein ꝛc. waren. Zu ersteren gehören nun alle jene Stranitzky zugeschriebenen, sowie überhaupt alle in der Kaiserl. Bibliothek zu Wien handschriftlich aufbewahrten Stücke dieser Art mit einziger Ausnahme des „Nepomuck". Fast durchgehend sind in ihnen sonst Stoffe der alten Geschichte behandelt, aber nur scheinbar, da sie auf lauter romanhaften Erfindungen beruhen. Das Geschichtliche ist nur der Vorwand, um darin einen bombastischen Ton anschlagen und ein großartiges, wenn auch gewiß nicht historisches Costüm anlegen zu können. Eine möglichst verwickelte Liebesgeschichte im rohen, aber galanten Tone und Style der Zeit, auf's geschmackloseste vorgetragen, ist Allen gemein, mag nun der Held „Gordianus der Große", oder der „weltberühmte Wohlredner Cicero", oder „die grausame Königin Atalante", oder der „Messinische Wütherich Pelisonte", oder die „Alcume (Alkmene) des Admeta", oder „Tarquinius" Superbus, oder „Scipio in Spanien" sein. Auf alle scheinen die italienischen Operndichtungen der Zeit eingewirkt zu haben und obschon sie complicirter als diese sind, erscheinen sie doch minder figurenreich, als die früheren historischen Stücke, insbesondere die Weise'schen. Von der Stellung des Hanswurst in diesen Stücken, in denen wohl noch Riepl und Scapin erscheinen, mag folgender Titel einige Auskunft geben: „Die Verfolgung der Liebe oder die grausame Königin der Tegeanten mit H. W., dem lächerlichen Liebes-Ambassadeur, betrogenen Curiositätenseher, Einfältigen Meichlmörder, interessirten Kammerdiner, übl belohnten beeder Achseltrager, unschuldigen Arrestanten, Interessirten Aufseher, Wohl exercirten Soldaten und Inspector über die bei Hoff auf der Stiegen essenden Galantomo."

Dagegen gehört „Die glorreiche Marter Johannes von Nepomuck unter Wenzeslao dem faulen König der Böhmen und die politischen Staatsstreiche und verstellte Einfalth des Doctor Babra, eines großen Favoriten des Königs, gibt denen Staatsscenen eine Modeste Unterhaltung" der zweiten Richtung dieser Art Dramen an, zu der auch die von H. Lindner veröffentlichte und dem Schauspieler Ludovici bei-

gemessene Haupt- und Staatsaction: „Karl XII. vor Friedrichshall", sowie folgende uns nur dem Titel nach bekannten Stücke zu rechnen sind: „Die hohe Vermählung zwischen Maria Stuart und Heinrich Darnley mit unvergleichlicher Harlekinslustbarkeit"; „Das große Ungeheuer der Welt oder Leben und Tod des ehemals gewesenen kaiserlichen Generals Wallenstein, Herzog von Friedland mit Hanswurst"; „Die sehenswürdige, ganz neu elaborirte Hauptaction, genannt die remarquable Glücks- und Unglücksprobe des Alexander Danielowitz, Fürsten von Mentzikoff, eines großen favorirten Kabinetsministers und Generalen Petri I., Czaaren von Moskau, glorwürdigsten Andenkens, nunmehro aber von den höchsten Stufen seiner erlangten Hoheit bis in den tiefsten Abgrund des Unglücks gestürzt, veritablen Belisary mit Hans Wurst, einem lustigen Pastetenjungen, auch Scheirfax und kurzweiligen Wildschützen in Sibirien."

Es ist bemerkenswerth, daß diese beiden Arten von Spielen, nicht etwa räumlich getrennt, sondern sowohl in Süddeutschland, wie in Norddeutschland vorkommen, doch scheinen hier in den, den geschichtlichen Zeitromanen ihren Stoff entlehnt habenden Stücken, diejenigen vorgeherscht zu haben, die sich an mittelalterliche Zeitverhältnisse lehnen, wie Ludovici's, nach Ziegler's asiatischer Banise, verfaßte Hauptaction: „Das blutige, doch muthige Pegu oder die an dem asiatischen Horizont aufsteigende Reichs-Sonne, in der asiatischen Banise"*) und Wezell's „Tamerlan oder die spielende Fortuna. Bei der Person des von dem Gipfel des Glücks in den Abgrund der Verzweiflung gestürtzten Bajazeth, vorher sehr stoltzen, endlich aber gedehmütigten Türkischen Kaysers oder der weibliche Arlequin" — zweien der ausschweifendsten Spiele der Zeit und der Gattung.

Ob die Haupt- und Staatsactionen auf diese beiden Gattungen von Stücken beschränkt waren, ist mindestens fraglich. Die biblischen Dramen der Zeit, wie z. B. „Die treffliche und sehenswürdige Historie des schweren Sündenfalls des Königs David durch den Ehebruch mit der Bathseba und dessen darauf erfolgte herzliche Bereuung durch die scharfe Bußpredigt des Propheten Nathan" dürften, wenn sie auch

*) Der Stoff wurde damals noch verschiedene Male, besonders als Oper, dramatisch behandelt, unter anderen von Joachim Beccau, später selbst noch in der dem akademischen Drama entsprechenden Weise von Melch. von Grimm 1743.

manches Verwandte zeigten, doch schwerlich dazu mit zu rechnen sein; eher die vereinzelt auftretenden criminalistischen Dramen, z. B. „Die recht sehenswürdige Hauptaction der bekannten Seeräuber Klaus Störzenbecher, Gädche Michael, Wiegmann und Wiegbold rc.“

Die Behauptung Löwen's, daß die Haupt- und Staatsactionen meist Nachahmungen spanischer Dramen gewesen seien, ist zwar durch die an's Licht gezogenen Stücke sehr eingeschränkt, aber doch nicht mit Sicherheit ganz widerlegt worden. Selbst Weiß, der dies gethan zu haben glaubt, muß bekennen, daß dem in Wien befindlichen und in Spanien spielenden Stücke: „Sieg der Unschuld über Haß und Verreterey oder Scepter und Kron hat Tugend zum Lohn“ wahrscheinlich ein spanisches Stück zu Grunde liegt. Auch verdient beachtet zu werden, daß sämmtliche in Wien befindliche Stücke nach Art der spanischen in drei Acte getheilt sind, was z. B. bei Karl XII. nicht der Fall, welcher vieractig ist. Ueberhaupt weist die Behandlung der beiden uns vorliegenden zeitgeschichtlichen Stücke des in Norddeutschland entstandenen Karl XII. und des in Süddeutschland entstandenen Joannes Nepomuck, nicht unbeträchtliche Verschiedenheiten auf. So roh und geschmacklos auch noch in letzterem die Ausführung ist, so zeigt sich doch ein ungleich größeres Gefühl für dramatische Bewegung des Dialogs und scenische Wirkung darin. Dem Schauspieler sind hier ungleich anregendere Aufgaben gestellt. Der Dichter verfolgt nicht nur einen bestimmten Plan, sondern auch eine bestimmte Totalwirkung. Die Charaktere heben sich in ungleich wirkungsvolleren Contrasten von einander ab. Gleich die beiden Eröffnungsreden lassen diese Verschiedenheit des Geistes in beiden Stücken erkennen:

„Karl XII. Mächtigster Beherrscher dieser unumschrenkten Erde:

Hand! von welcher Glück und Unglück an den Zügel deines Gutachtens geführt wird, welche die Anschläge der Sterblichen temperirt. Wer bin ich? Herr: dein Knecht. Daß du mich durch die Wellen meines rasenden Schicksahls glücklich bis hierher gebracht hast. Erlaube mir doch, unpartheyisches Europa, daß ich in dieser stillen Einsamkeit meinen bishero mit Blut und Leichen, Glück und Unglück geführten Lebenslauf in etwas entwerffen möge. Karl XII., ein Sohn Karl Gustavs (welchen der Schwedische Thron von der Welt bekannten Königin Christina cediret worden) war mein Vater und meine Mama Ulrica Eleonora, König Friedrichs des dritten von Dänemark Tochter, die er mit Sophia Amalia, einer Prinzessin von Braunschweig Lüneburg erzeuget, von welcher ich Anno 1682 den 19. Juni

des Morgens zwischen sieben und acht Uhr zu allgemeiner Freude des Schwedischen Reichs gebohren worden. Meine Education war sehr sorgfältig, die heranwachsenden Jahre aber voller Fatalität, indem mein Leben vom zwanzigsten Jahre bis hieher, eine beständige Campagne genannt werden konnte. Anno 1696 starb der König, mein Herr Vater, und ich gelangte im sechszehnten Jahre zur Succession, und wurde den 29. Dezember des darauffolgenden 1697. Jahres zu Stockholm gekrönet. In meiner zarten Brust zeigte sich schon ein anderer Herkules, welcher die Schlangen der Furchtsamkeit mit verächtlichen Augen ansahe, bey herannahenden Jahren regte sich in meinen Adern das Geblüt eines andern Alexanders, so daß ich Lust hatte, die Sieges-Zeichen meiner Tapferkeit in mehr als einer Welt aufzustecken."

In diesem Tone geht es fort bis zur Schlacht von Bender, nach welcher es heißt:

„Halb Europa hielt mich vor todt und Bendern sollte mir mit aller Gewalt einen Sarg bedeuten, bis endlich 1714 in Begleitung des Obristlieutenants Dorigns und noch vier Personen den 23. November bemelten Jahres, drei Stund vor der Sonnen-Aufgang in Strahlsund ankam. Ich war ganz matt und müde, weil ich in einer Zeit von vierzehn Tagen 287 Meilen geritten. Lasset euch doch Zungen ertheilen o ihr Stummen Sterne, und stellet der Welt das allgemeine Frohlocken dar, mit welchem ich vor meinen Unterthanen bey meiner Retour bewillkommnet worden. Führe du das Wort, unumschränkter Himmel, daß ich Tag und Nacht auf meinen gebogenen Knien, bey der Spitze meines Degens, auf dem Altar der Schwedischen Hofnung, keine andern Seufzer aufgeopfert, als wie ich meine verlohrene Länder wieder bekommen und den erlittenen Ruin meiner Unterthanen remediren möchte."

Hören wir gegen dieses Gemisch von bombastischen Phrasen und trockenster Relation im pedantischen Zeitungsstyl jener Zeit, den Vortrag des süddeutschen Dichters in ähnlicher Situation:

Nach einer längeren Anrede in Alexandrinern spricht hier Wencelaus weiter:

Du hast Ursach dich hoffärtig zu machen, stolzes Praag, indeme du eben so viell trozige Siege und Triumph, alß Prächtige Pallaste zelest, Unsere Kriegs-Fahnen siehet man auf den hungerischen Thürmen und Mauren flihen und nachdem Unseres Heeres Hann dieses aufrühreriſche Landt durch — Kräet, folgen Siege über Siege, die Wahlstädt sind mit hügln von Todten leichen, auf welchen unser siegender Soldat von himmel durchthönendes Vivat! hören läßt. Die Donau und die Raab ist mit Rebellischen Cörpern angeschwollen. Der Bosphor empfängt mehr Blut als Wasser und mehrung seiner wellen. Die Brandtstädte der eingeäscherten Vestungen machen die finstern nächte zu den hellesten Tägen. Die felder sind mit waffen übersäet und mit Verwundeten überheuffet. Hier stirbt der Sohn in den Armen des Vaters, dort raubt mit einer Kugel demjenigen das Leben, von dem er das seinige erhalten, umb selbigen nur der schmerzen zu ent-

ledigen. Hier sieht man die Frau die leiche ihres Mannes mehr mit Bluth als mit Thränen benetzen, dorth den an den Brüsten hengenden Kindern die Betrübte Mutter hinsterben. Und alle diese Schauspiele sind Früchte Unserer Siege. Umbflechte derowegen mit unverwelglichen lorbern Dein haubt Wenzeslaus, denn Kan sich Osman ein Sohn der Sonnen nehnen so kanstu Dich billig vor ein Kind des Kriegsgottes oder besser zu reden vor dem Böhmischen Mavors ausgeruffen werden."

So wie etwas später:

„Also gebühret es sich, also muſ es sein; auff den bluthtrüffenden Martis auen muſ der Krieges-degen stat der Themis Oliven. Man gebrauche sich derowegen einer rechtmäßigen Strenge, man ziehre die hohe gerichte mit blutigen schauspillen, man besähe die Stinkenden Körkher mit schuldmäßigen, man bringe die Verstockhten auf Folter-Bänke, man schneide, haue, brenne, damit hierdurch die Ruhe unseres Königreichs befestiget und der gemeine Wohlstandt von Verteuffelten Nattern-gezüchten nicht angestecket werde, es ist billig, daß man das böse straffe, und der gerechtigkeit luft mache. Wir hoffen, daß dieses Verfahren das gold unserer Cron mit keinem Nebel der grausambkeit schwärzen, sondern uns vielmehr vor einem handhaber der Gerechtigkeit rühmen wird, maneat justitia, ne pereat mundus."

Der Ton ist hier ja noch um Vieles ungebildeter und geschmackloser, allein Alles geht, wenn auch in noch so plumper und ungeschickter Weise, auf eine möglichst eindringliche Schilderung der Situation und Charakterzeichnung aus, die dabei in ein bestimmtes Licht gesetzt werden soll. Bemerkenswerther noch ist die Kürze und Leichtigkeit des Dialogs in verschiedenen andren Scenen im Gegensatze zu der gravitätischen Schwerfälligkeit des norddeutschen Dichters. So z. B. in der Scene, in welcher der König Ahalibama zu überreden sucht, sich ihm zu eigen zu geben.

Ahal. Der König ist zu höfflich.
Wenc. Und ihr zu schön meine göttin!
Ahal. Die Schönheit ist ein eitles und vergängliches wesen.
Wenc. Darumb muß man dieselbe in der Blüthe gebrauchen.
Ahal. Wenn es den König nur nicht gereuet.
Wenc. O in Ewigkeit nicht.
Ahal. Was hab ich dessen für Versicherung?
Wenc. Ein treues Herz.
Ahal. Aber nicht gantz.
Wenc. Wie so mein Engel?
Ahal. Die hellste muſ ich ia der Augusta (der Königin) lassen.
Wenc. O diese muſ weichen.
Ahal. Es ist unbillig.

Wenc. Und doch muſ es ſein.
Ahal. Ich fürchte aber —
Wenc. Und waſ?
Ahal. Mir möchte es eben ſo ergehen.
Wenc. Ehe ſoll der Himmel einfallen.
Ahal. Der König iſt veränderlich.
Wenc. Ich bin getreu.
Ahal. Man ſieht das wiederſpiel.
Wenc. An wem?
Ahal. An Auguſta.
Wenc. Die iſt meiner liebe nicht würdig.
Ahal. Doch iſt ſie die Gemahlin.
Wenc. Wer weiß in weſen arm ſie die Flammen Kühlet.
Ahal. Wenn es ſo, ſo kann der König gleiches mit gleichem vergelten, ich gehe mich auf tauſend Liebreizungen gefaßt zu machen den König zu vergnügen. Fahret wohl angebethner Wenceslaus."

Man wird hier eine gewiſſe dramatiſche Beweglichkeit anerkennen müſſen, die bis auf die Schlußwendung im Einzelnen nicht ohne Geſchicklichkeit iſt.*) Bisweilen erreicht der Dichter ſogar einen Grad von einfacher Würde, z. B. in dem Geſpräche Nepomucks mit der Königin und dem der Königin mit dem gefangenen Guido in der ſeltſamen Scene, welche beide in einander gegenüberliegenden, nur mit Gittern verſchloſſenen Kerkern zeigt. Die größere dramatiſche Einſicht des ſüddeutſchen Dichters bewährt ſich auch darin, daß er nicht, wie der norddeutſche, den Luſtigmacher blos als ſolchen, in einer Reihe mit der Haupthandlung nur loſe verbundenen Zwiſchenſpielen, die zum Theil extempore ſind, ſondern als einen zur Handlung gehörenden Charakter, als Doctor Babra (einen „verwiſeten Juriſten und Favoriten" des Königs) vorführt, der mehr im Geiſte des alten Vice oder Teufels, als in dem des Hanswurſts gehalten iſt.

Von den Dichtern der ſogenannten Haupt- und Staatsactionen ſind uns außer Stranitzky beſonders noch Ludovici und Wezell bekannt worden. Ludovici ſtudirte in Wittenberg, wo er ſich auch den Magiſtertitel erwarb. Später wurde er Schauſpieler und ſcheint eine Menge Stücke der bezeichneten Gattung geſchrieben zu haben, von denen Nicolai noch mehrere bei Leſſing geſehen hatte, die aber verloren gegangen zu ſein ſcheinen. Er ſagt über ſie: „Es war darin nach

*) Sollte hier nicht ein Einfluß jener Manier der damaligen italieniſchen Stücke zu vermuthen ſein, die wir bei Cigognini kennen lernten?

damaliger Art zum Extemporisiren nur die Folge und der Inhalt der Auftritte angezeigt und nur wenige Hauptscenen waren ganz geschrieben. Man sah aus diesen Entwürfen, daß Ludovici kein gemeiner Geist war, obgleich roh, daß er Alles aus sich selbst ohne fremde Anleitung hatte. Er hatte viel Sinn für's Pathetische und stark Rührende. Die Anlage seiner Pläne zeigt, daß er Empfindung von den Wirkungen auf dem Theater hatte. Ich erinnere mich besonders des „Graffen Essex", des „Cromwell" und des „König Ottokar von Böhmen". Wenn sich irgendwo noch dergleichen Entwürfe fänden, so verdienten sie hervorgezogen und bekannt gemacht zu werden, denn es ist viel Gutes darin." Man sieht, daß diese Beschreibung nicht grade sehr auf Karl XII. paßt.

Auch Wezell war Schauspieler und 1725 mit Ludovici zusammen bei der Förster'schen Truppe. Man rühmte von ihm, daß er in zwei Nächten ein Schauspiel zu fertigen im Stande sei. Das spricht leider nicht für die Schauspiele und erklärt sich wohl mit aus der Extempore-Behandlung vieler Scenen.

Was den Zustand der damaligen Schauspielertruppen betrifft, so war er natürlich verschieden. Doch muß selbst Eduard Devrient einräumen, daß es seit Velthen keine Truppe mehr gab, die auf noch etwas Anderes, als Erwerb ausgegangen sei. Es war hauptsächlich der Mangel an Stabilität, das ruhelose Wanderleben, welches dieselben herabdrückte, wie es wieder die Gesunkenheit dieser Zustände war, welche die Höfe und höheren Kreise verhinderte einen ausdauernden Antheil an ihnen zu nehmen. Doch würde auch die Stabilität der Bühne damals einen höheren Aufschwung nicht herbeigeführt haben.

Wien ist ein Beispiel dafür. Bildete hier sich doch eine Art von stabiler Volksbühne aus. Gleichwohl scheint man nicht über Staatsactionen und Hanswurstiaden hinausgekommen zu sein. Auch würde sich damals nur in sehr wenigen der größeren Städte ein stabiles Theater haben erhalten können. Der Theaterbesuch war noch beschränkt und mußte es sein. Denn nicht nur waren dazu Wohlstand und Vergnügungslust nicht genügend entwickelt, ein sparsamer Sinn daher vorherrschend, sondern die frühe Theaterstunde (die öffentlichen Vorstellungen mußten spätestens um 4 Uhr beginnen) war auch dafür ein zu großes Hinderniß. Mit Ausnahme der Opern hatte endlich das Theater für den Sinn des Auges noch zu wenig Anziehendes, wenn schon die Beschreibung Löwen's

nicht auf alle Truppen anwendbar ist. „Es sahe damals — heißt es bei ihm — um den äußerlichen Glanz der Bühne erbärmlich aus. Die Komödianten erschufen sich Manschetten von Papier und die Galakleider ihrer Prinzen waren eben so wohlfeil. Einige Buch Goldpapier konnten eine ganze Garderobe aufstutzen. Die Prinzessinnen waren so schmutzig in ihrem Witz, als in ihrer Kleidung. Sie hatten keine Strümpfe in ihren Schuhen und keinen Funken Schaamröthe in ihrem Gesicht, außer den der Carmin ihnen gab." Dabei hatte sich ein steifes Zunftwesen mit einem lächerlichen Ceremonial ausgebildet. Iffland hat nach zuverlässiger mündlicher Tradition darüber Folgendes berichtet: „Jeder Einzelne hielt streng auf die ihm nach seinem Rollenfach zukommende Titulatur — Herr Königsagent u. s. w. — sowie auf den herkömmlicheu Zunftspruch. Den allertragischesten Helden mußte der zweite Held zuerst grüßen, wogegen jener nur erwiderte. Die, welche die Vertrauten spielten, waren baarhäuptig, sowie der erste Held oder Tyrannenspieler sich blicken ließ. An öffentlichen Orten hatten die ersten Häupter ihre Plätze allein, die anderen wichen von selbst und durften nur auf herablassende Ladung sich nähern. Ein Neuling konnte nur durch Dienstjahre das Recht erlangen, in Gegenwart älterer Mitglieder bedeckt zu erscheinen. Die erste Frage an ihn war: kann der Herr eine Zepter-Action machen? Hierauf wurde ihm ein Commandostab eingehändigt, mit welchem er probiren mußte, entweder ihn feierlich in der Hüfte auf zu lassen oder damit fernhin in das unbekannte Land gebieterisch zu deuten. Bewährte sich dabei ein Geist, welcher Formalität wittern ließ, so ward ihm eine donnernde Rede abbegehrt. Konnte diese das Kopfnicken der alten Gesellen erlangen, so trat das Oberhaupt vor den Neuling hin und sprach folgende Worte: „Ist der Herr eines Paares schwarz sammetner Beinkleider mächtig?" Konnte diese Frage bejaht werden, so war mindestens die Fähigkeit entschieden, angenommen werden zu können."

Dies Alles athmet den Geist eines hohlen Bombastes, eines steifen pedantischen Formalismus, von denen die Unverschämtheit des Hanswurstes mit seinen frechen Extempores um so greller absticht, obschon diese Extempores meist nur scheinbar waren, da nicht nur die Anreden des Spaßmachers an das Publikum, sondern auch eine Menge Lazzi, Witze und Dialoge feststehend wurden und sich von Bühne zu

Bühne, von Generation zu Generation fortpflanzten, wie dies noch heute an den Clowns der Kunstreiterbuden zu beobachten ist.

Nicht nur der geringe Erwerb, sondern auch das Wanderleben nöthigte die Truppen, so viel wie nur möglich, fest an der alten Einfachheit der Bühne zu halten. Ihr Apparat mußte bei der Schwerfälligkeit der damaligen Transportmittel ein sehr leichtbeweglicher sein. Selbst nachdem die italienische Bühnendecoration angenommen worden war, schränkte man sie daher auf das Nothdürftigste ein. Wie es nur drei verschiedene Arten des Costüms gab, das antike, das türkische und das Zeitcostüm, so begnügte man sich auch mit einem Wald, einem Saal und einer Bauernstube, oder nahm höchstens noch eine Stadt- und eine Dorfdecoration dazu auf.

Es bildete sich durch dieses Alles ein Conventionalismus heraus, der nicht sowohl durch seine Einfachheit, seine Anachronismen oder räumlichen Unzuträglichkeiten, als durch seine rohe und willkürliche Geschmacklosigkeit, durch seine Widersinnigkeit gefährlich wurde.

VIII.

Die Gottsched'sche Bühnenreform und die Entwicklung des Dramas bis Lessing.

Es waren drei fremde Strömungen, welche die Entwicklung des deutschen Dramas im 17. Jahrhunderte hauptsächlich bestimmten, die des englischen, italienischen und französischen Einflusses. Der letzte schien schon gegen Ende des Jahrhunderts über die beiden ersten obsiegen zu wollen. Der englische wich fast völlig zurück, der italienische schränkte sich mehr und mehr auf die Oper ein, der französische trat dagegen immer stärker in directen Uebersetzungen oder Nachahmungen hervor. Zuletzt verloren sich aber beide in den Stücken, mit denen im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts die deutschen Bühnen überschwemmt wurden, in den Haupt- und Staatsactionen, Farcen und Harlekiniaden. Das deutsche Drama, welches schon immer einen nur niedrigen Rang behauptet hatte, sank nach dem Urtheil der Zeitgenossen jetzt völlig herab, für die bramatische Literatur verlor es sogar jede Bedeutung; es war, da die Höfe und Vornehmen fast

ausschließlich die Oper oder höchstens daneben französische oder italienische Schauspieler begünstigten, fast ganz auf die Wanderbühnen und auf die Theilnahme der niedrigsten Klassen des Volkes beschränkt und verwiesen.

Das politische Uebergewicht, welches Frankreich unter Ludwig XIV. gewonnen, verbunden mit der zwar nur künstlichen Blüthe, zu der unter ihm sich Wissenschaften und Künste entwickelt hatten, übte auf den Geschmack der übrigen Nationen, besonders der deutschen, einen so großen Einfluß aus, daß die französische Literatur und französische Sprache das Gemeingut aller Gebildeten wurden, französische Moden und Künste überall Nachahmung fanden und französische Schauspieler an fast jeder der glänzenderen Hofhaltungen Deutschlands, wenn auch nur vorübergehend, zu finden waren.

Ich möchte hier eine Bemerkung über das Verhältniß einschalten, in welchem die dramatische Literatur überhaupt zur Bühne steht, da sich in unseren Zeiten eine Ansicht darüber ausgebildet hat, die, obschon ihr unstreitig eine gewisse Wahrheit zu Grunde liegt, in ihrer Einseitigkeit doch, wie ich glaube, ziemlich nachtheilig auf den heutigen Entwicklungsgang unseres Dramas eingewirkt hat. Die Thatsache, daß das Drama erst durch die schauspielerische Darstellung zu voller künstlerischer Verwirklichung gelangt und daher auch in Absicht auf diese gedichtet sein muß, hat zu der Ansicht verleitet, daß ohne sie von der eigenthümlichen Bedeutung desselben noch so gut wie gar nichts erscheine; noch so gut wie nichts zu erkennen und zu genießen sei. Wäre dies aber wirklich der Fall, so würde es eigentlich eine dramatische Literatur gar nicht geben oder sie würde als solche doch von einer wirklichen Bedeutung nicht sein können. Insbesondere würde die Idee einer Geschichtschreibung derselben etwas nur Illusorisches bleiben. Denn wie wäre es möglich dramatische Werke vergangner Zeiten als solche zu beurtheilen, wenn sich ihr eigenthümlicher Werth immer nur erst aus der schauspielerischen Darstellung einsehen ließe, da die meisten dieser Werke nicht darstellbar sind oder doch nicht dargestellt werden, wenigstens nicht so, wie es in den Voraussetzungen des Zustands der Bühne, in der sie entstanden und in der darauf berechneten Absicht des Dichters lag. Die Wahrheit besteht aber nur darin, daß, um wie vieles mehr, als das Lesen eines dramatischen Werkes, die schauspielerische Darstellung auch zu bieten vermag, falls sie

dasselbe in jeder Beziehung vollkommen deckt, dies doch in sehr vielen Fällen gar nicht geschieht und selbst, wenn es der Fall, es dem Zuschauer doch nicht möglich wird, bei dem raschen, lebendigen Strome derselben sich mit einmal all ihrer einzelnen Feinheiten und Schönheiten bewußt werden zu können. Ein Stück kann durch die Darstellung demnach sowohl im Einzelnen, wie auch im Ganzen nicht nur gewinnen, sondern auch verlieren, und das Studium desselben und die Vertrautheit mit ihm wird uns in nicht wenig Fällen erst ganz fähig machen, die schauspielerische Darstellung zu beurtheilen und zu genießen. Hierin steht jedes neue dramatische Werk auf der Bühne gegen die Werke unserer classischen Dichter entschieden im Nachtheil.

Man hat aber dem Vorurtheil, daß nur das gespielte Drama im dramatischen Sinne eine Bedeutung habe, auch noch die Auslegung gegeben, daß es immer nur Schauspieler oder Mitglieder des Theaters sein könnten, denen ein richtiges Urtheil über den dramatischen Werth derartiger Werke zustehe, ja daß wahre dramatische Befähigung auch nur unter ihnen zu finden und die außerhalb der Bühne stehende poetische Production immer nur mit Mißtrauen zu betrachten und aufzunehmen sei. Es haben viele Umstände zusammengewirkt, um dieser Ansicht nicht nur bei Schauspielern, denn hier begreift sich das leicht, sondern auch im Publikum, selbst bei dem urtheilsfähigen Theile desselben, Eingang und Geltung zu verschaffen. Zuerst wieder die Thatsache, daß zwei der größten dramatischen Dichter der Neuzeit, Shakespeare und Molière, zugleich Schauspieler waren. Sodann die andere, daß es immer eine Anzahl gebildeter und gelehrter Männer gegeben hat, welche, ohne im wahren Sinne Dichter zu sein, oder falls sie es waren, doch ohne genügendes Talent für das Dramatische zu besitzen, oder doch ohne genügende Rücksicht auf die Bühne zu nehmen, mit dramatischen Werken hervortraten, denen sie nicht selten vermöge ihres Einflusses eine bald mehr, bald minder allgemeine Anerkennung zu verschaffen wußten. Der Name des Bücherdramas, der diesen ihren Werken mit Recht beigelegt wurde, ward nun auf jedes Bühnenwerk von poetischer Form und Absicht übertragen, welches aus den der Bühne entlegenen Kreisen stammte. Das Poetische wurde für Viele zum Merkmale des Undramatischen oder doch Untheatralischen, besonders in Zeiten, welche dem Naturalismus huldigten. Es ist wieder Eduard Devrient, welcher bei uns auf diese Weise die Ver-

wechslung der Begriffe des Wahren und Falschen, des Aechten und Unächten gefördert hat. Mehr aber noch hat zu dem Unterschiede, welchen man zwischen dem berufsmäßigen Bühnenschriftsteller und dem dramatischen Dichter zu machen pflegt, der Umstand beigetragen, daß sich der natürlichen, national volksthümlichen Entwicklung des Dramas eine gelehrt akademische entgegenstellte, welche vorzugsweise auf die Nachahmung fremder, entlegener Vorbilder und auf die Beobachtung der von ihnen abgeleiteten Regeln und Theorien gerichtet war. Zwar mußte dieses künstlich hervorgerufene Drama, um das national-volksthümliche verdrängen zu können, volksthümliche Elemente in sich aufnehmen und sich nach Form und Inhalt zu nationalisiren suchen, wie uns dies die Entwicklungsgeschichte des Dramas in Italien, Frankreich und England bereits gezeigt; einen vollen Ersatz dafür zu bieten, vermochte es aber nicht. Bemerkenswerth ist, daß sich die bühnendichtenden Schauspieler aber bald auf diese, bald auf jene Seite schlugen, je nachdem das eine oder andere eine größere Anziehungskraft auf die Massen ausübte und daß jedes in demselben Maße mehr ausartete und an Bedeutung verlor, je mehr das Bühneninteresse bei der dichterischen Production überwog. Denn am meisten hat zu dem zwischen der Dichtung und dem Theater hervortretenden Bruch jederzeit die Verschiedenheit der Zwecke und Ziele beider beigetragen. Ist doch die Bühne durch den immer complicirter und kostspieliger gewordenen Apparat mit der Zeit immer mehr neben dem künstlerischen zu einem speculativen Unternehmen geworden. Das finanzielle Interesse wird von den meisten Bühnenunternehmern und Leitern sogar in erste Linie gestellt, wenn es sich nicht als ausschließliches aufwirft. Gleichwohl ist der Bühne der Kampf um's Dasein vielleicht zu keiner Zeit schwerer, als in der uns hier vorliegenden, gemacht worden. Mehr als zu irgend einer andern fand sie sich jetzt bei der Wahl ihrer Stücke auf den Geschmack und den Beifall der niederen Klassen beschränkt. Das Buhlen um den Zulauf der Menge ist es überhaupt ja hauptsächlich, was es immer bedenklich macht, die dramatische Dichtung und ihre Beurtheilung ganz oder überwiegend in die Hände der Schauspieler gerathen zu lassen. Obschon sie von jeher den Beifall mit künstlichen Mitteln hervorzurufen gewußt, haben sie ihn doch immer als den einzigen Werthmesser der Dichtung betrachtet und weil dies der Fall, suchten

sie auch wieder alles das, was Wirkung hervorbrachte, fest zu halten und in immer neuen Variationen zur Anwendung zu bringen und auszubeuten. Dies hatte nicht nur die Ausbildung des gemeinen Theatereffects, sondern auch die Ueberlieferung stehender Figuren und Situationen zur Folge, die nach und nach immer leerer und unlebendiger wurden. Die Dichter studirten das Leben der Bühne statt des Lebens der Wirklichkeit, jenes wich immer mehr von diesem ab und wurde immer conventioneller. Doch dies nicht allein; es wurde zu Zeiten auch immer niedriger und geschmackloser.

Es ist überhaupt ein Irrthum, daß das Talent und die Größe auf einem Gebiete der Kunst schon die auf irgend einem andern verbürge, oder doch fähiger dazu mache; daß ein großer Maler zugleich ein großer Bildhauer, ein großer Schauspieler ein großer dramatischer Dichter sein müsse. Es hat zwar außergewöhnliche Menschen gegeben, welche das eine und andere in sich vereinigten, aber weniger weil sie das eine oder andere, als obgleich sie es waren. Wenn Shakespeare und Molière dramatische Meisterwerke schufen, so geschah es nicht, weil sie große Schauspieler, sondern nur weil sie große Dichter waren, daher Shakespeare, obschon er sicher kein so großer Schauspieler als Molière, vielleicht sogar nur ein mittelmäßiger war, doch ein ungleich größerer, universellerer dramatischer Dichter sein konnte. Daher die Schwächen, die wir heute an Molière's Dramen bemerken sich meist auf dem den Theatereffect allzusehr in's Auge fassenden Schauspieler zurückführen lassen. Daher Shakespeare's Dramen, obschon sie den heutigen technischen Forderungen der Bühne nicht mehr allenthalben entsprechen, uns in Bezug auf Charakteristik, Motivirung und Lebensanschauung vollkommen lebensfrisch anmuthen, Molière's Dramen, obschon sie jenen Forderungen um vieles näher kommen, uns doch hier und da den Eindruck des Veralteten machen.

Das tiefe Sinken des deutschen Dramas im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts ist also vorzugsweise darauf zurückzuführen, daß es ganz in die Hände der Schauspieler und Schauspieldirectoren gerieth und unter diesen eben so wenig wirkliche dramatische Dichtertalente hervortraten, als in der Zeit überhaupt.

Der fremde Einfluß konnte schon deshalb keineswegs völlig absterben. Er wirkte, wie ich schon zeigte, selbst in den Haupt- und Staatsactionen und Harlekinaden noch fort. Auch bei der Wiederaufnahme des Dramas durch

die Gelehrten sehen wir ihn sogleich wieder hervortreten, und zwar den drei früheren verschiedenen Strömungen entsprechend, nur daß er nach dem veränderten Geiste der Zeit jetzt zu anderen Ergebnissen führt. Diese Veränderung ging hauptsächlich von der Entwicklung einer neuen, der Scholastik abgewendeten Philosophie aus, die ebenfalls unter der Einwirkung des Auslandes, den Lehren eines Descartes, Bayle, Pascal, Baco, Hobbes, Spinoza und Locke stand, nichtsdestoweniger aber einen selbständigen Charakter gewann. Auch hier traten sich, trotz der Wechselwirkung, die zwischen der Cultur der Franzosen und Engländer sich ausbildete, dem verschiedenen Einfluß beider entsprechend, zwei verschiedene Strömungen einander bekämpfend, entgegen. Gleichwie in England der französische Einfluß sich länger schon geltend gemacht, ehe der englische in Frankreich eine tiefergehende Wirkung ausüben sollte, so ging auch in Deutschland dem Einfluß der englischen Philosophen der der französischen wieder voraus. Viel hat hierzu beigetragen, daß grade jetzt der französische Geschmack an den Höfen und in den Kreisen der Vornehmen und Gelehrten zu völliger Herrschaft gelangte, daß grade die bedeutendsten Männer der Wissenschaft, ein Christian Thomasius und ein Leibnitz, die Franzosen in der Form der Behandlung als Muster empfahlen, daß letzterer sogar einige seiner bedeutendsten Schriften in französischer Sprache verfaßte.

Es verbietet sich, hier auf die Entwicklung des philosophischen Geistes in Deutschland näher einzugehen. Es muß vielmehr der Hinweis genügen, daß die rationalistische, kritische Betrachtungsweise, welche durch ihn in Aufnahme kam, wie auf allen anderen Gebieten des geistigen Lebens, so auch auf dem der Literatur, der Dichtung und des Dramas seine Anwendung fand; eine Thatsache, welche sehr werthvoll ist, weil sie das landläufige Vorurtheil widerlegt, daß Theorie und Kritik der Entwicklung der Kunst und der Dichtung immer nur nachtheilig seien, oder dieselben doch hemmen, während dies lediglich von Natur und Charakter beider abhängig ist. Denn wenn sie auch gewiß nicht im Stande sind, Talente hervorzubringen, so können sie diesen doch Anregung zur Entwicklung geben und ihnen neue Wege und Ziele, neue ganz unerwartete Aus- und Einblicke erschließen. Das Genie wird freilich ihrer nicht erst bedürfen, da es die Impulse und die Gesetze hierzu schon in sich selbst findet, ja Theorie und Kritik dieselben vornehmlich von seinen Werken erst ableiten. Von ihnen

aber doch nicht allein; da sie dieselben auch noch selbständig weiter entwickeln können. Wie fördernd sie selbst auf ein so bedeutendes Talent, wie das eines Lessing, einwirken konnten, das sich, wie er selbst eingesteht, wesentlich unter dem Einflusse der Kritik entwickelt hat, läßt uns erkennen, von welcher Bedeutung sie erst für die Entwicklung der Talente zweiter und dritter Ordnung sein müssen. Ja die nachstehende Darstellung wird beweisen, daß sich das neue Drama, die neue Dichtung, die neue nationale Literatur der Deutschen wesentlich unter den Einwirkungen der ihnen die Richtung gebenden und die Wege bahnenden Theorie und Kritik entwickelt hat.

Das Verdienst, diesen theoretisch-kritischen Geist auf dem Gebiete der Literatur, der Dichtung und des Dramas geweckt und wenn auch in durchaus einseitiger und beschränkter Weise gefördert zu haben, gebührt hauptsächlich einem Mann, welcher, nachdem er von seiner Zeit lange weit überschätzt worden war, später doch so verächtlich bei Seite geschoben wurde, daß er selbst noch heute, trotz der Anstrengungen Einzelner, die ihm schuldige allgemeine Anerkennung nicht ganz wieder gefunden. Es ist dies ein Fluch, welchen die Ueberschätzung nicht selten in ihrem Gefolge hat.

Johann Christoph Gottsched,*) geb. am 2. Febr. 1700 zu Juditheukirchen bei Königsberg, studirte in letzterer Stadt, wo er 1723 den Magistertitel erwarb und ein eifriger Anhänger der damals herrschenden Wolff'schen Philosophie wurde. 1724 übersiedelte er, um der Gewaltthätigkeit der preußischen Werber zu entgehen, deren Aufmerksamkeit er durch seine stattliche Gestalt auf sich gezogen, nach Leipzig, wo er sich als Docent an der Universität habilitirte. Schon in Königsberg hatte er sich mit Vorliebe dem Studium der deutschen Sprache und des deutschen Schriftwesens, sowie dichterischen Uebungen zugewendet. In Leipzig fand er hierzu neue Anregungen. Er nahm daher sehr bald wieder die Bestrebungen seines Vorgängers Opitz auf und dachte an nichts Geringeres, als das Beispiel der florentinischen und Pariser Akademie für Deutschland fruchtbar zu machen. Es ging ihm, wie Danzel es ausgedrückt hat, die Idee der deutschen Literatur als eines Gesammtwesens auf und diese Idee zur Ausführung

*) Danzel, Th. W., Gottsched und seine Zeit. Leipz. 1848. Gervinus a. a. O. — Hettner, a. a. O. — Gödeke, a. a. O. I. 540.

zu bringen, die zerstreut liegenden und auseinander fahrenden Richtungen derselben zur Einheit mit einander zu verbinden, machte er alsbald zur Aufgabe seines ganzen Lebens.

Zweierlei faßte er zu diesem Zwecke vor Allem in's Auge: sich durch Erwerbung einer Professur mit der dazu unerläßlichen Autorität zu bekleiden, sowie sich die nöthigen Organe für eine umfassende literarische Wirkung zu schaffen. Zu letzterem bot sich als Anfang eine kleine literarische Vereinigung dar, die sich 1721 unter dem Namen der Görlitzer Gesellschaft gebildet hatte. Schon 1726 war es ihm gelungen, sich zum Senior derselben aufzuschwingen, als welcher er sofort alle Maßnahmen traf, um sie zu einer Art Akademie mit weithinreichendem Einfluß umzugestalten, was schon im folgenden Jahr durch Umwandlung ihres Namens in den der deutschen Gesellschaft einen bestimmten Ausdruck fand. Er beruhigte sich hierbei aber nicht, sondern entwickelte eine rastlose Thätigkeit, um sich allenthalben Verbindungen, Anhänger und literarischen Einfluß zu schaffen. Da er anfänglich keineswegs ein principieller Gegner der englischen Literatur war,*) so kann es nicht Wunder nehmen, daß er seine literarische Thätigkeit mit der Nachahmung der englischen Wochenschriften begann, die er vielleicht nur als Mittel zur Erreichung seiner Zwecke ergriff.

Gottsched war keineswegs der Erste, welcher in Deutschland mit einem solchen Versuche hervortrat. Schon 1713 war eine derartige Wochenschrift in Hamburg erschienen, die aber eben so rasch wieder vom literarischen Schauplatz verschwand, wie 1718 die zweite. Glücklicher

---

*) Beruht sein 1734 edirter Cato doch theilweise auf Addison's gleichnamigem Drama. Selbst noch 1738 trat er, trotz aller Verehrung der Franzosen, in einem Briefe an den Grafen Manteuffel über die reimlosen Verse, mit der Ansicht auf, daß nicht alles Französische dem deutschen Geiste entspreche und es unter Umständen geboten erscheine, sich lieber an das Beispiel der Engländer und Italiener zu halten. Die Stelle lautet: „Was die französische Sprache anlangt, so scheint dieselbe den Deutschen keinen festen Beweis an die Hand zu geben. Das macht, die Franzosen haben kein Sylbenmaß wie die Welschen, Engländer, Holländer und wir Deutschen. Ihre sogenannte Cadence ist selbst bei ihren criticis ein je ne sais quoi, davon sie keinen deutlichen Begriff haben. Im Deutschen aber sind wir vermögend, alle Versarten der alten Griechen und Römer nachzumachen und das Gehör durch das Sylbenmaß zu vergnügen, welches der Franzose nicht kann oder wenigstens nicht will. Warum sollten wir also nicht dem Exempel der Italiener und Briten folgen, die uns lange mit guten Exempeln vorangegangen sind?"

waren Bodmer und Breitinger mit den von ihnen 1721 herausgegebenen: Discursen der Maler, auf die ich noch später zurückkomme und denen 1725 eine ähnliche Unternehmung „Der Patriot" in Hamburg folgte. Es waren wohl diese Anregungen, unterstützt von dem Umstand, daß auch damals in Frankreich das englische Beispiel durch Marivaux' Le spectateur français Nachahmung fand, was Gottsched 1725 zur Herausgabe seiner: Vernünftigen Tadlerinnen bestimmte. Auch darin folgte er dem Beispiel der Engländer, daß er seinem Unternehmen bei wachsenden Zielen eine mehrfach veränderte Form mit verändertem Namen gab. Den Vernünftigen Tadlerinnen folgte 1728 „Der Biedermann" folgten 1731 „Die kritischen Beyträge", die 1745 dem „Neuen Büchersaal" weichen mußten, der 1751 wieder durch „Das Neuste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit" ersetzt wurde.

Obschon Gottsched's literarische Reform in der Hauptsache nur auf eine Französirung der deutschen Literatur, besonders des deutschen Dramas hinaus lief, so lag dies doch keineswegs in seiner Absicht. Ein so großer Bewunderer des französischen Geistes und der französischen Dichtung er immer auch sein mochte, so war es ihm doch um die Entwicklung einer selbständigen Literatur deutscher Nation wahrhaft zu thun. Seine Bemühungen um die Reinigung, Entwicklung und Veredlung der deutschen Sprache würden allein dafür Zeugniß ablegen. Es liegen dafür in seinen Werken aber noch verschiedene andere Beweise vor. Gottsched trat in der That, soweit es seiner schwunglosen Seele nur möglich war, mit patriotischem Pathos für deutsche Eigenthümlichkeit in Literatur und Dichtung ein. Nur hielt er das hier zu Erstrebende für viel zu leicht erreichbar und überschätzte daher das darin schon Erreichte.*) Andererseits aber schien es ihm doch wieder fast nur unter Anleitung der Franzosen erreichbar zu sein; und weil ihm nun diese fast ausschließlich als Muster und Führer galten, konnte es kaum anders kommen, als daß er bei seiner Reform diejenige Dichtungsgattung vor jeder andern in's Auge faßte, welche

*) „Es fehlt uns — heißt es z. B. in der Vorrede zum Cato — in der That an großen und erhabenen Geistern nicht, die zur tragischen Poesie gleichsam gebohren zu sein scheinen."

damals in Frankreich an die Spitze der ganzen Literatur gestellt worden war, nämlich das Drama, vor Allem die Tragödie.

Anregungen waren ihm hierzu sehr frühe gekommen. Wir dürfen dafür wohl seinen eignen Worten vertrauen. Hiernach hatte er schon in Königsberg aus Büchern die Trauerspiele Lohenstein's, die Antigone von Opitz, sowie Boileau und Molière kennen gelernt, noch niemals aber ein Drama aufführen sehen. Dies geschah erst 1724 in Leipzig durch die Haake-Hoffmann'sche Gesellschaft, wobei er denn nun „die große Verwirrung gewahr wurde, darinnen diese Schaubühne steckete. Lauter schwülstige und mit Harlekins-Lustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsactionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebesverirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten waren dasjenige, so man daselbst zu sehen bekam. Das einzige gute Stück, so man aufführete, war der Streit zwischen Ehre und Liebe oder Roderich und Chimene, aber nur in ungebundener Rede übersetzt." „Dieses — sagt Gottsched weiter — gefiel mir nun, wie leicht zu erachten ist, vor allem andern und zeigte mir den großen Unterschied zwischen einem ordentlichen Schauspiele und einer regellosen Vorstellung der seltsamsten Verwirrungen auf eine sehr empfindliche Weise." Dieser Abstand mußte ihm noch um Vieles fühlbarer werden, als er von guten französischen Schauspielern des Dresdner Hofes die Meisterwerke der französischen Bühne darstellen sah. Jetzt fühlte er sich nicht nur veranlaßt, die dramatische Literatur der Franzosen, die Werke Corneille's, Racine's, La Motte's, Molière's und Voltaire's, sondern auch die dramaturgischen Schriften des Aristoteles, Causabonus, Heinsius, Aubignac, Evremont, das griechische Theater des Abbé Brumois und das italienische des Riccoboni zu studiren. Die Bekanntschaft mit den neuen Directoren der königlich sächsischen Komödianten, dem Ehepaar Neuber, trat noch hinzu, um ihn zur Inangriffnahme der Reform des deutschen Dramas und Theaters zu bestimmen und zwar zunächst durch Uebersetzung vorzüglicher französischer Stücke und deren Aufführung auf der Bühne.

Gottsched wußte sehr wohl, daß er nicht der Erste auf diesem Wege war, daß ihm besonders der Braunschweigsche Hof und der uns bekannte höfische Dichter Bressand hierin vorausgegangen waren, nur, wie er meint, ohne weitere für das Theater fruchtbar gewordene Nachfolge. Inzwischen hatte es aber doch nicht an noch einzelnen anderen Uebersetzungen

französischer Dramen gefehlt. Führt Gottsched in seinem „Nöthigen Vorrath“ doch selbst aus dem Jahre 1702 den Corneille'schen Cinna von dem Bürgermeister Christoph Fürer von Haimendorf in Nürnberg (in dessen Christlicher Vesta und irdischer Flora), von 1706 den großen Alexander nach Racine von dem „Zerschellenden“ der deutsch gesinnten Genossenschaft an, aus dem Jahre 1710 denselben Gegenstand „auf dem Strelitzeschen Schauplatze aufgeführt“, sowie den Corneille'sche Cid vom Kriegsrath und ältesten Leipziger Bürgermeister Lange. 1721 erschien dann noch eine neue Uebersetzung der Molière'schen Lustspiele (Nürnb. u. Alt.) und 1727 die des Corneille'schen Polyeucte von Catharina Salome Link.

Das Neuber'sche Ehepaar ist in so hervorragender Weise an der Gottsched'schen Bühnenreform betheiligt, daß seine Geschichte schon hier ihren Platz finden muß. Caroline Neuber,*) die Tochter des Advocaten und Gerichtsdirectors Daniel Weißenborn, wurde am 9. März 1697 zu Reichenbach im Sächsischen Voigtlande geboren.**) Ihre Kindheit war freudlos. Ihr Vater, schon von Natur heftig und grämlich, war es noch mehr durch lange Krankheit geworden, zumal er hierdurch gezwungen wurde, sein Amt als Gerichtsdirector aufzugeben. Er zog sich nach seinem Geburtsort Zwickau zurück, wo er sich der advocatorischen Praxis mit fremder Beihülfe widmete. Nach dem Tode der Mutter hatte Caroline daher keinen sehnlicheren Wunsch, als sich der väterlichen Tyrannei zu entziehen. Zu diesem Zwecke vertraute sich das kaum fünfzehnjährige Mädchen einem jungen Manne, Gottfried Zorn, an, der als Amanuensis ihrem Vater in seinem Berufe diente, aber dieses Vertrauens keineswegs würdig war.***) Der Schritt war halb ein verzweifelter, halb ein leichtfertiger. Der Vater stellte gerichtliche Klage an, die Liebenden wurden steckbrieflich verfolgt

*) Freiherr von Reden Esbeck, F. J. Caroline Neuber 1881. Dr. E. Herzog in Zwickau (Gartenlaube 1870). Auch Danzel, a. a. O.

**) Freiherr von Reden Esbeck giebt die Geburtsstunde Nacht 9 Uhr nach dem Geburtsregister an. Damit steht aber das Taufzeugniß im Widerspruch, welches vom selben Tage ausgestellt ist, besonders der Taufzeugen wegen, deren Wahl eine Nothtaufe ausschließt.

***) Er war nämlich, wie sich später ergab, zu dieser Zeit schon verheirathet, hatte sein Weib böswilliger Weise verlassen und wurde, als er sich später mit einer Dritten verheirathete, des Vergehens der Bigamie angeklagt.

und eingezogen. Nach längeren peinlichen Verhandlungen, bei denen sich schon die Energie im Charakter Carolinens zeigte, war sie genöthigt in das ihr verhaßte väterliche Haus zurückzukehren. Dieses Verhältniß konnte natürlich keinen Bestand haben. Doch verging eine längere Zeit, ehe das Mädchen die ersehnte Gelegenheit fand, sich dem immer unerträglicher werdenden Druck zu entziehen. Erst im Jahre 1717 bot sich ihr wieder der nöthige Anhalt in der Liebe des mit ihr gleichaltrigen Studiosus juris Johann Neuber dar, mit dem sie zum zweiten Mal ihrer Heimath entfloh. Es läßt sich nicht sagen, in welchem der beiden jungen Leute zuerst der Gedanke hervortrat, zur Bühne zu gehen. Jedenfalls war Neuber mit ihr, sowie mit dem Drama damals wohl um vieles vertrauter als sie. Thatsache ist, daß Beide noch in demselben Jahre Mitglieder der damals in Weißenfels spielenden Spiegelberg'schen Gesellschaft und erst im folgenden Jahre in Braunschweig mit einander getraut wurden. Der Trauschein bezeichnet sie damals als Königlich Großbritannische und Churfürstlich Braunschweig Lüneburgische Hof-Comoedianten. Es ist fraglich, welche Truppe darunter gemeint ist. Gewiß aber gehörten Neubers etwas später der Haak-Hoffmann'schen Gesellschaft an, bei der auch Kohlhardt und das Ehepaar Lorenz waren. Gottsched sah sie 1724 in Leipzig spielen. Das 44. Stück der Vernünftigen Tadlerinnen enthält eine umfassende Charakterisirung der Darstellungen dieser Truppe, aus welcher hervorgeht, daß sie damals unter anderem den Regulus spielte.

Nach dem noch in diesem Jahre erfolgenden Tod der Haak gerieth die Gesellschaft jedoch in Verfall. Zwischen Hoffmann und seinen Stiefkindern brachen Streitigkeiten aus, die ihn bewogen, sich ganz von derselben zurückzuziehen. Das chursächsische Privilegium ward hierdurch frei. Neubers bewarben sich darum mit Erfolg, wie es scheint unter dem besondern Schutz des Geheimsecretärs und Hofpoeten König zu Dresden, da es in der darauf bezüglichen Eingabe Neuber's vom 15. Febr. 1727 heißt: „Durch Verschreybung der besten Leute von andren Comoedianten, bessere Einrichtung des teutschen Schau-Plazes und der darauf vorzustellenden Stücke nach des Geh. Secretair und Hofpoeten Joh. Ulrich König Anleitung dem Privilegium Ehre zu machen." Neubers hatten also ausdrücklich erklärt, sich unter den Einfluß König's stellen zu wollen. Gleichwohl dürfte Gottsched schon damals mit Neubers in Bezug auf die von

ihm beabsichtigte Bühnenreform die nöthigen Einleitungen getroffen haben, wenigstens hatte er früher, wiewohl vergeblich, ähnliche Schritte bei der Haak und bei Hoffmann gethan. Auch heißt es in der schon berührten Vorrede zum Cato, daß „der neue Principal der Dreßdenischen Hofcomoedianten nebst seiner geschickten Ehegattin mehr Lust und Vermögen hatten, das bisherige Chaos abzuschaffen und die deutsche Comödie auf den Fuß der französischen zu setzen."

Johann Ulrich von König, geb. am 8. Oct. 1688 zu Eßlingen, studirte in Tübingen, kam später nach Hamburg, wo er 1715 mit Brockes, Richey u. A. die deutsche Gesellschaft gründete und, wie schon früher berührt, an der Entwicklung der dortigen Oper theilnahm. 1719 hatte er einen Ruf nach Dresden erhalten, wo er die Stellung eines Geh. Secretär und Hofpoeten erhielt. Außer dem schon erwähnten Lustspiele „Die verkehrte Welt" (1725) schrieb er auch hier noch mehrere Opern, sowie das Helden-Gedicht August im Lager (1731). Nach Besser's Tode (1729) wurde er Ceremonienmeister, später auch noch geadelt, sowie Mitglied der Berliner Akademie. Er starb am 14. März 1744.

So verschieden König in seiner Kunstrichtung von derjenigen Gottsched's auch war, so stimmten doch Beide darin überein, daß nur im Anschluß an die Franzosen der Weg zur Reinigung des deutschen Geschmacks und das Muster für die Entwicklung der deutschen Literatur und Dichtung zu finden sei. Zur Zeit der Ertheilung des Privilegs an Neubers bestand indeß zwischen beiden noch kein näheres Verhältniß, und obschon Gottsched es herbeizuführen gesucht, hatte sich König bisher doch kühl und mißtrauisch dagegen verhalten.*) Die An-

*) In dem oben angezogenen Artikel der Tadlerinnen v. J. 1725 hatte Gottsched Gelegenheit genommen, König und dessen Lustspiel: „Die verkehrte Welt" sehr zu loben, „ich habe auch die Nachricht geben wollen, heißt es unter Andrem darin, daß andre geschickte Männer, unter denen auch der teutsche Molière am Dreßdenischen Hofe an eben dem Werke arbeiten, welches ihr in euren wöchentlichen Blättern betrieben habt." Nichtsdestoweniger findet sich noch in einem Briefe vom 27. May 1727 von Joh. Gottl. Krause in Wittenberg an Gottsched die Stelle: „Inzwischen habe ich gleich nach Erhaltung des ersten Briefes an Herrn Geh. Secr. Königen geschrieben, aber darauf erst voriger Woche Antwort erhalten, darinnen er mich versichert, daß er auf meine Vorstellungen allen Argwohn gegen Ew. Hochedl. fahren lassen und sich Ihres Anerbietens bei dem Canitz (Danzel fügt ein: ohne Zweifel der Herausgabe der Gedichte desselben. Berl. 1727) bedienen werde."

näherung muß jedoch bald darauf erfolgt und das Verhältniß sogar eine Zeit lang ein ziemlich vertrauliches geworden sein. Schon im Jahre 1727 wurde König im Namen Gottsched's von Neubers veranlaßt „den Regulus Bressand's durch Ueberarbeitung zu veredeln", mit dem dann die neue Aera eröffnet wurde. König fühlte sich so geschmeichelt hierdurch, daß er zur Aufführung desselben die Garderobe vom Dresdner Hoftheater nach Leipzig schickte. Es darf wohl hieraus geschlossen werden, daß Neubers damals zu einem Bindeglied zwischen König und Gottsched geworden waren. Am 1. August ist die Freundschaft schon eine so große, daß König Gottsched brieflich versichert, für seine Ernennung zum Professor in jeder Weise besorgt sein zu wollen. Auch fühlte es Gottsched, daß er diese Stelle hauptsächlich dem König'schen Einfluß verdanke, war aber so ungeschickt, ihm seine Erkenntlichkeit in klingender Münze bezeigen zu wollen. König lehnte dieses bestimmt, doch ohne Empfindlichkeit ab. „Wie wenig — schreibt er ihm unter dem 22. October 1729 — kennen Sie mich noch, daß Sie mit dergleichen Offerten gegen mich selber sich herauslassen. Ich habe, so lange ich manchem ehrlichen Manne mit allem Eifer und vieler Mühe gedient, nie etwas angenommen, ob es gleich oft Leute waren, die ich kaum gekannt; wie weit weniger würde ich es von Ihnen annehmen." Eine ähnliche Taktlosigkeit führte aber nur kurze Zeit später einen nicht wieder zu heilenden Bruch zwischen beiden Männern herbei. Noch am 26. Sept. 1729 ist König für Gottsched's Interessen bemüht, indem er ihm ausführlich Anleitung giebt, auf welche Weise er sich in die Gunst des Königs und einiger vornehmer Herren, insbesondere des Kammerjunkers von Brühl und des Grafen von Loos zu setzen vermöge, welchem letzteren dieser dann auch auf seinen Rath seinen „Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Teutschen" (1730) widmete. Grade dieses Werk sollte den Bruch aber herbeiführen. Wie wenig Gottsched ein Arg dabei hatte, geht am besten daraus hervor, daß er König einige Exemplare desselben zur Ueberreichung an einige hohe Personen überschickte. Doch hatte er ihn auch diesmal wieder nicht richtig beurtheilt, wie sich aus einem Briefe von König's Bruder an Gottsched vom 21. April 1730 erkennen läßt. In diesem heißt es nämlich, daß König sehr verwundert gewesen sei, „nicht nur hin und wieder verschiedene Dinge nebst einer Stelle wieder Besser und sonderlich wieder Canitz" in jenem Buche zu finden,

„die er sich nicht von Ihnen vermuthet hätte und die er gar nicht gegründet fand; sondern auch als er in die Abhandlung von Sing-Spielen die Oper auf die allerschimpflichste Art heruntergemacht, folglich sich selbst auf eine empfindliche Art angegriffen sah, nachdem er vor allen Teutschen das Glück gehabt, in dieser Art Schauspielen, sowohl in Hamburg, als an verschiedenen vornehmen Höfen, bekanntermaßen einen besondren Vorzug und allgemeinen Beyfall zu erwerben, die Sing-Spiele auf einen solchen Fuß gesetzet, daß Ew. Hochedelgeboren ihm selbst lange zuvor, ehe ihr Buch noch ganz gedruckt war, aus freyen Stücken geschrieben, Sie würden aus seiner Oper Sancio nunmehro völlig überzeugt, daß man auch richtige Tragödien in Opern vorstellen könne. Demungeachtet hätten sie dieses dem Publico muthwillig verschwiegen, damit sie nur eine Sache heruntermachen konnten, die sie schlechterdings nicht verstanden und davon nicht anders als ein Blinder von der Farbe geurtheilt, indem auch ein mittelmäßiger Leser daraus sofort erkennen würde, daß Sie Zeit Ihres Lebens keine Opera müßten gesehen haben.“

Gewiß hätte Gottsched sich vorstellen können, daß seine Ausfälle gegen die Oper König beleidigen mußten. Vielleicht würde er sie aber selbst dann nicht ganz unterdrückt haben, weil die Niederwerfung derselben nun einmal in dem beabsichtigten Plan seiner Bühnenreform ein wichtiges Moment bilden sollte. Dies war gewiß auch der Grund, weshalb Gottsched, wenigstens öffentlich, sich zu einer Zurücknahme oder Milderung seiner Aussprüche nicht verstehen konnte, noch wollte. Die Ansicht Gottsched's von der Oper war freilich eine beschränkte. Der damalige Zustand derselben rechtfertigte aber nicht wenige seiner Einwürfe, die er zum Theil selbst erst von anderen und geistvolleren Männern als er, z. B. von Evremond, entlehnt hatte. Um die von ihm beabsichtigte Reform durchzusetzen, galt es vor Allem, den gebildeteren Theil der Nation zu gewinnen, welcher vorzugsweise der Oper in meist ganz einseitiger und gedankenloser Weise anhing. Diesen Geschmack zu bekämpfen, erschien ihm daher als erste und unerläßliche Aufgabe. An Annäherungs- und Vermittlungsversuchen zwischen Gottsched und König hat es gewiß nicht gefehlt. Sie lagen zu sehr in Neuber's Interesse. Auch die Bearbeitung der König'schen Oper Sancio durch den Schauspieler Koch als Trauerspiel ist wohl in diesem Sinne zu deuten. Jedenfalls aber blieben sie ohne Erfolg. König hatte gedroht, Gott-

sched möge bedenken „daß er ihn mittelst desselben Einflusses, durch den er ihm die Professur verschafft, auch werde schaden können". Dies war zwar zur Zeit noch nicht möglich, da sich Gottsched zunächst in Uebereinstimmung mit seinem Landesherrn, den dem italienischen Kunstgeschmack völlig abgeneigten, und ganz im Banne des französischen Wesens stehenden König August I. befand. Mit dem im Jahre 1733 erfolgenden Tod dieses letzteren kehrte aber dieses Verhältniß sich gradezu um.

Es läßt sich begreifen, in welche peinliche Lage Neubers durch die Feindschaft der beiden Männer geriethen. Sie waren Jedem zu Danke verpflichtet und Jeder von ihnen erhob seinen Anspruch darauf. Zuletzt mußten sie sich aber doch für die eine oder andere Seite entscheiden. Die Wahl fiel auf Gottsched. Sie waren bereits zu sehr bei dessen Bühnenreform engagirt, um mit ihr wieder brechen zu können und ohne Zweifel, wie alle Schauspieler der Zeit, zu principielle Gegner der Oper, in der sie den gefährlichsten Feind der Prosperität des Schauspiels erkannten, um sich als Vertheidiger derselben aufwerfen zu können. Kein Wunder, daß König bei seiner kleinlichen Denkungsart sie wegen dieser gegen ihn an den Tag gelegten Undankbarkeit und Treulosigkeit haßte. Als sie daher nach August des Starken Tode um Erneuerung des hierdurch hinfällig gewordenen Churfürstlich Sächsischen Privilegs einkamen, wurde ihnen dasselbe zwar provisorisch vom Hofmarschallamte zugesagt, später aber wieder entzogen, weil es inzwischen dem Schauspieldirector J. F. Müller verliehen worden sei, welcher eine Haak'sche Tochter zur Frau hatte und gegen Neubers Klage erhob. Es ist nicht zu zweifeln, daß König seine Hand hier im Spiele gehabt. Es konnte ihm, als dem Günstling des jetzt zu Ansehen gekommenen Grafen Brühl, nicht schwer fallen, einen Monarchen, der sich, wie August II., in der Verurtheilung des italienischen Operngeschmacks selbst mit beleidigt sehen mochte und das französische Schauspiel so principiell haßte, daß er während seiner langen Regierungszeit nicht einer einzigen französischen Theatervorstellung beiwohnte, gegen die Schützlinge und Parteigänger Gottsched's einzunehmen.

Ein so empfindlicher Schlag der Verlust des Privilegs für Neubers und das Gottsched'sche Unternehmen aber auch war, so genügte er doch deren Dresdner Feinden noch nicht. Es wurde den Ersteren auch noch auf Königlichen Befehl ihr mit vielen Kosten errichteter

Schauplatz im Fleischhause zu Leipzig (natürlich gegen Entschädigung) unter dem Vorwande entzogen, daß sie denselben nur in ihrer Eigenschaft als Königliche Hofkomödianten erworben hätten.

Inzwischen war die erstrebte Reform des Theaters und Theatergeschmacks aber doch mächtig vorgeschritten. Gottsched hatte dafür alle Hebel in Bewegung gesetzt. Seine Zeitungen, Correspondenzen und Schriften hatten viel dazu beigetragen, besonders der schon erwähnte Versuch einer kritischen Dichtkunst. Er hatte zu diesem Werke ziemlich umfassende Studien gemacht. Im Wesentlichen steht er darin aber noch auf dem Boileau'schen Standpunkte, nur daß sich daneben auch englischer Einfluß hier und da geltend macht. Besonders schätzte er Shaftesbury, von welchem er mehrere Stellen in der Originalsprache citirt. Die moralische Absicht fiel aber auch ihm noch immer mit der poetischen zusammen. Die Reflexionsdichtung mußte seiner trocknen verstandesmäßigen Natur um so mehr zusagen, als sie von der ganzen Zeit noch sehr hoch gehalten wurde. Der Phantasie räumte er nur eine untergeordnete Stellung ein, daher die phantasievolleren Dichter ihn abstießen. Die Lateiner schätzte er mehr, als die Griechen, die Franzosen mehr, als Shakespeare und Milton, bei den Deutschen galt ihm die Zeit, in der Gryph, Günther, Neukirch gedichtet, für das goldene Zeitalter. Aber trotz all dieser Einseitigkeit und Beschränktheit übte das Buch doch eine große Wirkung aus. „Es war, wie Hettner sehr richtig gesagt, der erste umfassende Versuch, das Denken der Deutschen auf Kunst und Dichtung zu lenken." Gottsched eröffnete darin siegreich den Kampf mit dem Schwulste der zweiten schlesischen Dichterschule und mit der ungeheuerlichen Regellosigkeit der damaligen Volksbühne. Er drang auf eine strengere Zucht in der Form, warnte aber gleichzeitig davor, das Poetische in der bloßen Versmachekunst zu suchen. „Vieles — heißt es bei ihm unter anderem — ist metrisch genug geschrieben, das ist, es scandirt und reimet genug, aber es ist kein Fünkchen von poetischem Geiste darin und verdient also eine gereimte Prosa zu heißen. Vieles dagegen ist sehr poetisch geschrieben, ob es gleich weder Sylbenmaß, noch Reime hat. Von beyden aber ist noch ein poetischer Inhalt, wie eine Person von dem Kleide, so sie trägt, unterschieden." Gottsched tritt ferner für den Werth der Kritik ein, will diese aber nicht auf Regeln, die sich nur auf das Aeußere, die Schale des Kunstwerks, beziehen, gesetzt wissen. Ein Kritikus soll

nach seiner Erklärung vielmehr ein Gelehrter sein, der die Regeln der freyen Künste philosophisch zu begründen hat und also im Stande ist, ein Werk nach den aus seiner Natur und seinem Wesen sich ergebenden Grundregeln vernünftig zu prüfen und zu beurtheilen."

Allerdings fällt Gottsched um so mehr in's Triviale und Einseitige, je mehr er auf das Besondere und Einzelne der Künste eingeht, und größer noch zeigt sich der Unterschied zwischen Theorie und Praxis bei ihm. Er hat ungleich weniger durch seine Lehren in jener, als durch sein Beispiel in dieser geschadet. Obschon er in der Theorie auf eine geistige Auffassung des Poetischen dringt, hat er in der Praxis die gewöhnlichen Versmacher bedeutend ermuthigt, die jetzt wie Pilze aus der Erde schossen. Obschon er, wo er nur immer dazu die Gelegenheit fand, für deutsche Sprache und Dichtung eintrat,*) hat er durch sein Beispiel den französischen Geschmack doch mächtig gefördert und zur Herrschaft gebracht. Er hält an der Meinung des Aristoteles fest, daß „das Wesen der Poesie überhaupt und ihrer fürnehmsten Gattungen in der vernünftigen Nachahmung der Natur" bestehe. Schon er bezeichnet diesen Philosophen als den tiefsinnigsten Kenner der Künste, auch er würde sich aber nicht dessen Autorität unterwerfen, wenn er sich nicht durch seine Gründe dazu bestimmt fühlte. Allein in seinen Dichtungen hat Gottsched sich leider weit weniger der Nachahmung der Natur, als der der französischen akademischen Dichter befleißigt und hierdurch im Drama einen hohlen Formalismus in Aufnahme gebracht. Obschon er den Schwulst der zweiten schlesischen Schule bekämpfte, hat

*) „Die Sorgfalt — heißt es in einer seiner literarischen Anzeigen — welche die Ausländer auf die Ausrüstung und regelmäßigen Einrichtungen ihrer Muttersprache verwendet haben, wäre noch ungleich besser und leichter und vernünftiger bei uns Teutschen angewendet. Das Italienische, Französische und Spanische ist und bleibet bei allem diesem ein unendlicher Mischmasch zusammengestoppelter, ja oftmals gar seltsam verkehrter und verstümmelter Wörter und Redensarten und wird auch niemals von den erborgten fremden Schlacken genugsam gereinigt werden können. Dergleichen ist aber bei der deutschen Sprache keineswegs zu besorgen. Sie ist, als eine Grundsprache, an sich regelmäßig und vollkommen und läßt sich eben darum viel leichter in eine gewisse Ordnung und ins Geschicke bringen, als jene. Und eine solche Sprache sollte keine Literatur haben?" — An einer andern Stelle aber heißt es sogar: „Man muß sich nur über die sklavische Hochachtung vor dem Ausländischen, die uns Teutschen mehr geschadet, als genützt hat, erheben."

er deren geschmacklose Gesuchtheit im Ausdruck doch selber nicht ganz überwunden, die mit der nüchternen Trivialität seines übrigen Vortrags dann recht wunderlich contrastirt.*)

Es war vielleicht nothwendig, daß Gottsched, um seine Pläne zur Ausführung zu bringen, eine Dictatur in literarischen Dingen anstrebte. Doch war auch gewiß viel persönliche Eitelkeit und Ehrsucht dabei im Spiele, so bescheiden er meist in seinen Urtheilen und Vorreden auftritt. Jedenfalls hat er den Grund zu dem literarischen Gelehrten- und Cliquenwesen gelegt, unter welchem unser Universitäts- und literarisches Leben seitdem immer gelitten hat und deren mächtigste Waffen der Nepotismus und die gelehrten Zeitungen waren.

Kaum minder als seine theoretischen Schriften haben aber sowohl seine eignen, als die von ihm geförderten dramatischen Uebersetzungen und Dichtungen seinem Reformwerk genützt. Von ihnen traten zunächst seine Uebersetzung der Racine'schen Iphigenie von Aulis und Pandtke's Uebersetzung der Berenice desselben Dichters, Chimenen's Trauerjahr von Heynitz, die Originaltragödie Titus Manlius vom Schauspieler Koch, sowie dessen Bearbeitung der König'schen Oper Sancio und Senilde auf.**) Das epoche-

*) Ich erinnere z. B. an folgende Verse des Cato:

Ihr mögt euch wie ihr wollt mit fremder Kleidung decken,
Man sieht ein römisch Herz in eurem Busen stecken.

— — —

Pharnaces aber lebet,
Und weil er sich hierher nach Utica erhebet,
So bringt das Unglück itzt ganz häuffig auf mich ein.

— — —

Drum will er es mit List zu seiner Herrschaft bringen
Und hüllt die Kronensucht, vermuthlich nur zum Schein,
In Amor's Würkungen, in Lieb und Neigung, ein.

— — —

Wenn es mein Vater spricht, so darf ichs sicher glauben,
Denn Cato lüget nicht! Er setzt kein Wort auf Schrauben.

**) J. A. Pantke, Pastor zu Kleinkniegnitz in Schlesien, Mitglied mehrerer schöngeistiger Gesellschaften, schrieb noch ein Schäferspiel: Der beste Vater (1755) und das Vorspiel: Die Jugend. — J. G. Koch lieferte noch außerdem ein Originalstück. Julius Caesar und eine Uebersetzung von Voltaire's Verschwenderischem Sohn (l'enfant prodigue).

machendste Werk der ganzen Periode aber war Gottsched's Sterbender Cato (1732). Gottsched hat in der Vorrede ausführlich Auskunft über die Entstehung dieser, als erstes deutsches Meisterwerk im Drama, gefeierten Dichtung gegeben, welche in kurzem zehn Auflagen erlebte. Es liegen ihr die gleichnamigen Stücke des Addison und des Deschamps zu Grunde. Ersterem gab er wegen des Schlusses und der Charakteristik, letzterem wegen der größeren Einheit der Fabel und der strenger beobachteten Regelmäßigkeit der Behandlung den Vorzug. Es darf aber gesagt werden, daß der in den Augen Gottsched's so willkürliche regellose Shakespeare die von ihm geträumte Einheit in seinem Cato schwerlich gefunden haben würde, noch weniger freilich die „vernünftige Nachahmung der Natur", die er jedoch nicht minder empfahl, als dieser unter Berufung auf Aristoteles. Der in Deutschland bisher noch unerhörte Erfolg, welchen dieses Drama gleichwohl errang, rief Alles zur Nachfolge auf, was dramatisches Talent in sich zu erkennen vermeinte, und wie verbreitet ist diese Selbsttäuschung nicht, so lange es ein Drama gegeben, zu allen Zeiten gewesen. Unter denen, die fortan unter Gottsched's Fahne an der Schöpfung eines nationalen Dramas thätig waren, mag schon aus Höflichkeit seiner Gattin der erste Platz zuertheilt werden.

Louise Adelgunde Victoria, geborene Kulmus, am 11. April 1713 zu Danzig geboren, hatte eine vorzügliche Erziehung genossen, durch welche eben so sehr die ungewöhnlichen Anlagen ihres Geistes, wie die ihres Herzens zur Entwicklung kamen. Schon vor ihrer Verheirathung war sie literarisch thätig gewesen und stand schon seit 1729 mit Gottsched in Briefwechsel. Ihre Ehe mit ihm (1735) war vielleicht mehr eine Verbindung des Geistes, als des Herzens, denn nichts scheint ihr wichtiger gewesen zu sein, als der Ruhm ihres Gatten. Sie nahm an seinen Plänen thätigen Antheil, wie gleich ihre erste literarische Arbeit nach ihrer Verheirathung, die Uebersetzung des Addison'schen Cato, beweist. Es folgte dann die der Cornelia von der Barbier und der Alzire von Voltaire. Später wendete sie sich mit Vorliebe den Uebersetzungen weinerlicher Lustspiele und sentimentaler Dramen zu. Lessing versagt ihr in ersterem nicht eine gemäßigte Anerkennung, besonders ihrer Uebersetzung des Gespenstes mit der Trommel, nach der Bearbeitung des Destouches; wogegen er ihre Uebertragung der Cenie von der Graffigny ziemlich verächtlich be-

handelt. Er vergißt nur dabei, daß die Fehler, die er ihr vorwirft: umständliche Breite, Umschreibung des natürlichen Empfindungsausdrucks und ceremonielle Ausdrucksweise der Empfindung, Fehler der Zeit waren und theils aus der Unbehülflichkeit der Sprache, theils aus dem gesellschaftlichen Modetone mit zu erklären sind.

Frau Gottsched trat aber auch noch mit ein paar selbständigen Stücken hervor. Von ihnen machte „Die Pietisterei im Fischbeinrock" oder die „doctormäßige Frau" (1736) und „die Hausfranzösin" (1744) viel Aufsehen, hauptsächlich wohl wegen der Freimüthigkeit des Grundgedankens. Lessing hat das letzte Stück als platt und schmutzig völlig verworfen. Die neuesten Herausgeber der Lessing'schen Dramaturgie*) betonen aber mit Recht, daß die für das deutsche Wesen gegen die französische Windbeutelei und Intrike mit Wärme eintretende Gesinnung für jene Zeit doch großes Lob verdient. Es muß sogar auf Gottsched selbst mit übertragen werden, da er die Tendenz dieser Stücke durch die Aufnahme in seine Schaubühne gewissermaßen anerkannt und gebilligt hat. Verdient machte sich seine geschickte Freundin ferner durch ihre Uebersetzung des Addison'schen Spectator und verschiedener anderer, Aufsehen erregender Schriften der Zeit. Auch eine Satire gegen die Oper „Der Teufel ist los", ging von ihr aus, in Nachahmung Grimm's unter dem Namen „Der kleine Prophet von Böhmischbroda". Selbst gegen Lessing scheint sie sich, und dann nicht ohne Glück, einmal erhoben zu haben, wenn wirklich, wie Danzel wahrscheinlich macht, die 1760 erschienene kleine Schrift: „Briefe die Einführung des englischen Geschmacks im Schauspiel betreffend" von ihr herrühren, was zugleich erklären würde, warum Lessing sie in seiner Dramaturgie etwas härter, als nöthig, behandelt. Man hat meist an ihr gerühmt, daß sie ihrem Mann an Geist und Urtheil weit überlegen gewesen sei. Dies mag im Einzelnen zutreffen. Keinesfalls aber würde sie aus eigner Initiative ein Werk wie die literarische Reform in Angriff zu nehmen und wie dieser zu einem, wenn auch nur vorübergehenden Erfolge in Ausführung zu bringen vermocht haben, daher sie, obschon sie ihn bisweilen (wie bei der Dichterkrönung Schönaich's) belächelte, im Ganzen doch bewundernd zu ihm emporsah,

*) Dr. Friedr. Schröter und Dr. Richard Thiele. Halle 1878.

und sein späteres Mißgeschick vielleicht schmerzlicher als er selber empfand. Sie starb 26. Juni 1762.

Gottsched selbst lieferte noch eine Uebersetzung des Trauerspiels Thalestris, nach einem Singspiel bearbeitet, sowie das Schäferspiel Atalonta und die Trauerspiele: Die parisische Bluthochzeit Königs Heinrich von Navarra und Agis (1745), Magister Müller 1733 den nach einer „Dresdener" italienischen Oper bearbeiteten Cajus Fabrizius. 1735 erschien ferner eine Uebersetzung von de la Mothe's Machabäern, Witter's Mithridates nach Racine, sowie Behrmann's Horatier, nach Corneille, und 1737 Scharffenstein's Tod des Cäsar, nach Voltaire. 1735 trat J. F. Kopp mit der Uebersetzung von Voltaire's Alzire und 1739 der Licentiat Stüve mit einer andern desselben Stückes hervor.*)

Allein die Wirkung all dieser Stücke und daher auch die Ausbreitung der Reform blieb immer noch abhängig von ihrer schauspielerischen Darstellung. Um diese haben sich Neubers große Verdienste erworben, da sie dieselben in fast allen großen Städten von Nürnberg bis Hamburg und von Breslau bis Straßburg zur Aufführung brachten und längere Zeit unermüdlich dafür thätig blieben. Auch war ihre Truppe im dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts weitaus die beste im Reich. Das Personenverzeichniß des Cato vom Jahre 1732 weist außer dem Neuber'schen Ehepaar noch Kohlhardt, Suppich, Türpe, Koch, Jacobi, Schönemann und die Jungfrau Buchnerin als Mitglieder derselben auf. Doch gehörte ihr damals und später auch noch die Gründler nebst ihrer Tochter, das Ehepaar Lorenz, Schröter,

*) Jul. Fr. Scharffenstein aus Mömpelgart, Pfarrer zu Rappoltsweiler, Professor zu Nürnberg, 1744 Pfarrer im Bamberg., übersetzte noch außerdem Voltaire's Marianne (Nürnb. 1740) und das Leben ein Traum aus dem Italienischen (Straßb. 1750). — Georg Behrmann, Kaufmann in Hamburg, Nachahmer Gottsched's, arbeitete noch außerdem das Trauerspiel Timoleon oder der Bürgerfreund (1741). Peter Sturm, Licentiat in Hamburg, machte sich noch durch die Bearbeitungen von Corneille's Graf Essex (Wien 1748), Voltaire's Mahomet (1749) und Racine's Phädra (1749) bekannt. Joh. Friedr. Kopp scheint derselbe Koppe gewesen zu sein, von dem J. H. Schlegel in der Vorrede zur Lucretia seines Bruders Elias, als von dem Uebersetzer des Tasso, spricht, der an Gottsched auch ein Trauerspiel: Lucretia, eingesandt habe, das aber zu anstößig befunden worden sei.

Weise, Antusch, Uhlich,*) Schubert, Wolfram, das Ehepaar Steinbrecher, Philippine Tummler und Fabricius an.

Von Caroline Neuber urtheilte Gottsched — der damals freilich noch keine englische, vielleicht auch keine Schauspielerin des Théâtre français, sondern nur die Dresdner französischen Schauspieler gesehen hatte — daß sie „in der Vorstellungskunst" keiner Französin oder Engländerin etwas nachgegeben habe. Doch auch Lessing sagte um vieles später — freilich als junger Student — von ihr: „Man müßte sehr unbillig sein, wenn man dieser berühmten Schauspielerin eine vollkommne Kenntniß ihrer Kunst absprechen wollte. Sie hat männliche Einsichten, nur in einem Artikel verräth sie ihr Geschlecht, sie tändelt ungemein gern auf dem Theater. Alle Schauspiele von ihrer Erfindung sind voller Verkleidungen, voller Festivitäten, wunderbar und schimmernd. Vielleicht zwar kannte sie ihre Herren Leipziger, und das war vielleicht List, was ich für Schwachheit an ihr halte."

Gottfried Heinrich Koch, der als 25jähriger Student 1728 zu ihrer Truppe getreten war und später in der Theatergeschichte noch eine große Rolle spielen sollte, wurde eine der Hauptstützen der Truppe, in der er tragische Helden im Geschmacke der Zeit, doch auch die sogenannten Mantelrollen, die Crispins, Sganarelles, Mascarilles spielte, in denen er sich nach französischen Vorbildern geschult hatte. Man weiß, daß Lessing ein Stück zu schreiben unterließ, weil dieser Schauspieler sich damals grade von der Neuber'schen Truppe getrennt und nach Wien gewendet hatte.

Man hat die Verdienste der Neuber um die Entwicklung der Schauspielkunst und des Dramas nach langer Verkennung wieder an's Licht gezogen, aber, wie ich glaube, zu einseitig auf Carolinen gehäuft und ihren Gatten darüber vernachlässigt. Selbst die überzeugende Darstellung Danzel's, der dem vergessenen Manne gerecht werden wollte, hat nur wenig dazu beigetragen, das also entstandene Vorurtheil zu beseitigen. Selbst der neueste Biograph der Caroline Neuber (Freih. von Reden-Esbeck) sucht dieselbe wieder zu verdunkeln. Um wie viel bedeutender

*) A. G. Uhlich aus Bischofswerda, gab aus Mangel an Mitteln seine Studien auf, um 1737 als Schauspieler bei der Neuber'schen Truppe einzutreten. 1740 ging er zu Schönemann über und starb 1753 zu Frankfurt a. M. im Wahnsinn. Er übersetzte und schrieb verschiedene Lustspiele, die 1746 und 1747 in zwei Sammlungen herauskamen.

Caroline auch als Schauspielerin gewesen sein mag, so läßt sich doch leicht erkennen, daß an der Gottsched'schen Bühnenreform, besonders anfänglich, ihr Gatte den größeren und entscheidenderen Antheil gehabt. Bei der Energie ihres Charakters ist zwar anzunehmen, daß Caroline an der Direction ihres Gatten immer in hervorragender Weise betheiligt war. Auch besitzen wir in dem Wortlaute des von ihnen erworbenen Patentes einen weiteren Beweis dafür, da es zwar in erster Linie auf Johann Neuber, zugleich aber „auf dessen Eheweib Friedericen Carolinen" ausgestellt ist. Andererseits aber spricht Gottsched in seiner Vorrede zum Cato nur von Neuber allein, als dem Principale der Truppe. Es ist ferner anfänglich immer nur Neuber, welcher mit ihm in Bezug auf die Bühnenreform correspondirt, und wenn er dabei auch meist in der Mehrheit spricht, so giebt es doch Stellen, aus denen sich deutlich erkennen läßt, daß Neuber sich als Derjenige fühlte, welchem in Bezug auf dieses Unternehmen das entscheidende Wort zustand. „Am meisten bedauere ich — schreibt er am 21. Juli 1731 von Nürnberg — daß ich nicht so viele Stücke habe, als nöthig sind, keine andern als solche aufzuführen. Was den hiesigen Verdienst und Einnahmen betrifft, so ist's zwar gut genug, denn es kann nach Umständen nicht besser sein. Nur 2 mal in der Woche zu agiren, wie leicht wird nur durch's garstige Wetter einer davon verdorben. Vielleicht (doch nicht gewiß) würden wir viele Thaler mehr erobert haben, wenn wir lauter alte abgeschmackte hiesige bürgerliche Mode Stücke aufführten. Da wir aber einmahl was Gutes angefangen, so will ich nicht davon lassen, so lange ich noch 1 Gr. daran zu wenden habe. Denn gut muß doch gut bleiben, und ich hoffe beständig, durch Ihre gute Beyhülfe noch durchzubringen und sollte es auch noch länger als ein Jahr anstehen."

Es ist überhaupt kaum anders zu erwarten, als daß Caroline ihren Mann, als einem Studirten, in literarischen Dingen, wenigstens anfänglich, die Direction überließ. Er hatte sie auch in den Verwaltungs- und Kassenangelegenheiten; daher wir ihn auf den Theaterzetteln stets nur allein figuriren sehen. Noch 1735 schreibt die Neuber an Gottsched aus Braunschweig in Bezug auf einen projectirten Theaterbau: „Ich bin nichts oder doch nicht viel nütz bey solchen Sachen. Ich bin zu huy und verderbe oft mit meiner Geschwindigkeit mehr, als man hiernach gutmachen kann. Mit einem Wort: zum

Handeln und Bauen habe ich weder Verstand, noch Geduld." Die Streitigkeiten Neubers mit Müller wegen des Theaters im Leipziger Fleischhause lassen einen Einblick in das bis dahin zwischen ihr und ihrem Gatten bestehende Verhältniß gewinnen, das bei dieser Gelegenheit aber eine Wandlung erfahren haben dürfte. Auch hier ist es Neuber, welcher zunächst die Verhandlungen führt. Erst am 10. April 1734 mischt sie sich in einer Bittschrift an den Leipziger Magistrat „als Principalin der deutschen Hofcomödianten" mit ein, während es in einer andern an den König, vom 19. April 1734 heißt: „die unter Direction des vormaligen Hofcomödianten Johann Neubers stehende, sämmtliche Gesellschaft Friderica Carolina Neuber, als Principalin". Es wird also hier augenscheinlich das Amt Neuber's als das des Directors von dem seiner Gattin als Principalin unterschieden und diesem übergeordnet, was sich wohl nur so deuten läßt, daß Neuber die Oberleitung und die Verwaltung, seiner Gattin dagegen die artistische Ausführung und die wirthschaftlichen Anordnungen zukamen.

Am 19. Mai 1734 schloß Neuber endlich für sich und in „ehelicher Vormundschafft seines Eheweibes Fridericen Carolinen" mit Müller einen Vertrag ab, nach welchem er einräumte, daß „wenn die Messe die Comödien zu Ende seyn würden, er das Theatrum und was darzu gehöre, vom Fleischhause wegschaffen, auch geschehen lassen wollte, daß Müller ins künfftige Comoedien daselbst agiren möchte."

Es läßt sich nicht sagen, ob und in wie weit Neuber hierbei im Einverständnisse mit seiner Frau gehandelt hat; jedenfalls aber war es ein starker, ihren Gatten empfindlich blosstellender Schritt dieser letzteren, hiergegen gerichtlichen Protest einzulegen, weil er nicht dazu bevollmächtigt gewesen sei. Möglich, daß dieses den ersten Anlaß zu einer Aenderung in dem bisherigen geschäftlichen Verhältniß der beiden Gatten gab. Wenigstens tritt von jetzt an Caroline mehr in den Vordergrund; doch scheint es, daß dies keineswegs dem Unternehmen zum Vortheil gereichte. Es fehlt jetzt nicht an raschen, unüberlegten, herausfordernden Schritten. Besonders bewirkten ihre das Publikum nicht selten zurechtweisenden Ansprachen zuweilen grade das Gegentheil von dem, was sie damit beabsichtigt hatte. Auch durch unvorsichtige Reden und Urtheile mochte sie sich viel Feinde schaffen. Schon 1735 wurde sie von den Hamburgern ein stolze und undankbare Frau genannt,

Doch lächelte ihnen damals grade das Glück, da es ihnen gelang, das Schleswig-Holstein'sche Privileg zu erwerben. Neuber hatte auch hieran wieder das größte Verdienst. Im nächsten Jahre in Straßburg sehen wir sie ebenfalls noch vom Glücke begünstigt. Schon hier war von der Berufung nach Rußland die Rede. Dagegen bemühen sie sich 1737 beim Hamburger Senat vergeblich um das Privileg, ein stehendes Theater daselbst errichten zu dürfen, worauf sie nach dreijähriger Abwesenheit sich zum ersten Mal wieder nach Leipzig begaben, von dem Müller mit seinen Hanswurstiaden inzwischen völlig Besitz genommen hatte. Gottsched scheint ihre Wiederkehr zu einem sensationellen Ereigniß haben machen wollen. Er richtete seine Waffen gegen den Hanswurst und hierdurch zugleich gegen den Vertreter desselben in Leipzig. Die Idee ging möglicherweise von Carolinen aus. Die Sache ist ganz in ihrem Geschmacke. Gottsched schrieb nämlich ein Vorspiel, in welchem dem Hanswurst der Prozeß gemacht und dieser im Bilde verbrannt wurde. Man hat diesem Vorfall wohl eine zu große Wichtigkeit beigelegt, auch ist er verschieden beurtheilt worden. Einige unserer geistreichsten Männer, Möser und Lessing, haben sich sogar auf die Seite des Hanswursts gestellt. In Wirklichkeit hatte das Autodafé der Neuber unmittelbar keine so große Wirkung. Der Hanswurst verschwand durchaus nicht sofort und so allgemein von der Bühne, und wenn es doch allmählich geschah, so lag der Grund wohl mehr darin, daß seine Tage überhaupt schon gezählt waren. Beweis genug, daß er auch in Italien und Frankreich, wohin die Gottsched'sche Achtserklärung gewiß nicht gewirkt, damals bekämpft wurde und, wenigstens in dem letzten Lande, hinzusiechen begann. Es fing eben ein anderer Geist seine Wirkungen auszuüben an, der der allegorischen Dichtungs- und Anschauungsweise entgegentrat und weder mit der Gottsched'schen Reform, noch mit dem Geschmacke der Neuber, die (wie ihre Vorspiele beweisen) dem Conventionellen und Allegorischen nur zu gern auf der Bühne noch huldigte, etwas zu thun hatte — ein Geist, der auf das Natürliche, Charakteristische, Individuelle ausging, der den unmittelbaren Zusammenhang mit dem Leben suchte und die Bühne, wenn auch in anderer Weise, wieder zu dem zu machen strebte, was Shakespeare den Spiegel der Natur und des Lebens genannt. Daher Justus Möser, (der außer seinem „Harlekin oder Vertheidigung des Grotesk-Komischen" (1761) auch noch das

Nachspiel „Harlekin's Heirath" (1798) geschrieben),*) und Lessing diesen conventionellen und traditionellen Spaßmacher nicht mehr zu retten und am Leben zu erhalten vermochten, soviel Wahres in ihrer Vertheidigung desselben auch immer enthalten war. Sie faßten zu sehr das Volksthümliche und Ideale in's Auge, was dieser Figur ursprünglich zu Grunde gelegen hatte, sowie die Berechtigung des Grotesken in der Kunst überhaupt, und vergaßen darüber, daß jene ursprüngliche Kraft und Bedeutung des Hanswursts im Laufe der Zeit ganz verloren und in der dermaligen Rohheit und Leere ihre Daseinsberechtigung völlig eingebüßt hatte, so daß man auf einen dem Geist einer neuen Zeit entsprechenden Ersatz bedacht sein mußte. Wohl hatten sie Recht, daß weder Gottsched, noch die Neuber und ihre Nachahmer, diesen Ersatz geboten hatten und zu erbringen im Stande waren; zu fordern war er darum aber noch immer.

Es war nicht die einzige Anstrengung, welche Neubers damals machten. Sie suchten sich, wie es scheint, jetzt auch noch die Gunst des Geh. Secretär König und durch ihn die des Hofes zurückzugewinnen; zunächst nicht ohne Erfolg. Nur so läßt sich nämlich die Thatsache erklären, daß Neubers noch in demselben Jahre die Berufung zu den Jagdfesten in Hubertusburg erhielten, um mit ihren Spielen dort aufzuwarten. Hatte ihnen doch bis dahin der Einfluß des Hofmarschalls Löwendal allein nichts zu nützen vermocht. Der Hof selbst konnte bei der entschiedenen Abneigung Friedrich August III. gegen das französische Theater unmöglich besonderes Verlangen nach diesen Spielen tragen. Dagegen stand König hoch in der Gunst des allmächtig gewordenen Brühl. Es fragt sich daher nur, was König mit diesem Schritte bezwecken konnte. Wollte er damals seinen Frieden wirklich mit Neubers machen oder nur diese mit Gottsched verfeinden? Thatsache ist, daß Neubers damals sowohl ein Stück von König (der Dreßdener Schlendrian), als mehrere Stücke Gottsched's zur Aufführung brachten. Gottsched selbst faßte das Ereigniß anfangs ziemlich sanguinisch auf. „Bei uns in Sachsen — heißt es in einem Briefe v. 9. Dec. 1737 an seinen Gönner, den Grafen von Manteuffel — scheinen die Musen viel gewonnen zu haben, seitdem Se. Königl. Majestät sich neulich

*) Aus früherer Zeit liegt von ihm auch noch ein Trauerspiel, Arminius, (1749) vor

in Hubertusburg verschiedene deutsche Tragödien und Comödien von der Neuber'schen Bande haben aufführen lassen. Diese Leute haben seit zehn Jahren ihre Schaubühne ganz auf den französischen Fuß gesetzet und sind im Stande, mehr als fünfzig bis sechzig Stücke, die aus dem Französischen übersetzt sind, auf die natürlichste Art vorzustellen. — Se. Majestät haben viel Aufmerksamkeit dabey bezeuget und deren Beyfall sonderlich dadurch bezeuget, daß sie die Bande in deren Dienst genommen."

Das letzte war irrig. Neubers erhielten damals nur wieder das Recht, sich Hofkomödianten nennen zu dürfen. Ob der Einfluß König's nicht ausreichte, mehr für sie durchzusetzen, oder ob Neubers sich seinen Intentionen damals nicht fügsam genug bezeigten, bleibe dahingestellt.

Manteuffel hatte geantwortet: die Sache könne nur besser werden, wenn der Hof nicht nur die Schauspieler, sondern auch Gottsched als Dramaturgen mit engagire. Gottsched war aber inzwischen schon kleinlaut geworden und meinte, daß wenn überhaupt ein solcher Posten geschaffen würde, er wohl eher Herrn von König zufallen dürfte.

Das nächste Jahr, 1738, in welchem Neubers durch den Musiker Scheibe die Zwischenactsmusik versuchsweise einführten, lieferte zugleich den Beweis, daß sie auch selbst den Hanswurst noch nicht ganz quittirt hatten, da ein erhalten gebliebener Theaterzettel vom 7. Juli, welcher die Darstellung des Dr. Johann Faust ankündigt, darin auch der Mitwirkung des Hanswursts gedenkt. Neubers Lage war freilich jetzt auch wieder bedenklich geworden. Müller suchte sie nicht blos aus Leipzig, sondern aus anderen Orten, so mit Erfolg aus Wittenberg, zu verdrängen und als es ihnen 1739 wieder gelungen war, während der Michaelismesse in Leipzig spielen zu dürfen, geriethen sie sogar mit Gottsched selbst in Conflict, welcher verlangte, daß sie statt der von ihnen schon einstudirten Stüve'schen Uebersetzung der Voltaire'schen Alzire die seiner „geschickten Freundin" zur Aufführung brächten, was sie verweigerten. Doch auch die inneren Verhältnisse der Truppe verschlechterten sich jetzt. Sie fand nicht mehr überall die frühere günstige Aufnahme. Der hierdurch erweckte Unmuth der Neuberin machte sich hier und da in verletzenden Klagen Luft. Als sie im Jahre 1740 in Hamburg, wo sie diesmal fast nur vor leeren Häusern gespielt, ihre Abschiedsvorstellung gab, ließ sie sich zu einer Anrede an das Publikum hinreißen, die neben manchem Wahren doch so viel Unschickliches

und Beleidigendes enthielt, daß Hamburg ihr seitdem für immer verschlossen blieb; ein Vorgang, welcher ihr sicher auch in anderen Städten geschadet. Es war in dem hochfahrenden Uebermuth geschehen, in welchen sie durch die damals endlich zu Stande gekommene Berufung an den Kaiserlichen Hof nach Rußland versetzt worden war. Schönemann verließ damals die Truppe, was, wie sich zeigen wird, verhängnißvoll für sie wurde.

Obschon die Petersburger Unternehmung Neubers durch die Umstände damals geboten war, konnte sie von Gottsched doch kaum anders wie als ein Bruch mit seiner Reform betrachtet und als ein schwerer, wenn auch vielleicht nicht mehr unerwarteter Schlag empfunden werden. Aus dieser Stimmung schrieb er am 12. März 1740 an Manteuffel:

„Von hiesigen Neuigkeiten kann ich nichts merkwürdiges melden, als daß die Neubersche Comödiantenbande in Russisch-Kaiserliche Dienste gehn und durch etliche 1000 Thaler Vorschuß in den Stand gesetzt worden, nicht allein ihre Schulden zu bezahlen, die sie hier und in Hamburg gehabt, sondern auch ihre Reise dahin zu thun. So verlieren wir in Deutschland wiederum ein Mittel, den guten Geschmack zu befördern, nämlich die einzige Comödie, die eine gesunde und vernünftige Schaubühne gehabt."

Dies war aber keineswegs die einzige damals über ihn hereinbrechende Widerwärtigkeit. Schon 1738 war es zu einem Zerwürfniß zwischen ihm und der deutschen Gesellschaft gekommen, das ihn zum Austritt aus derselben bestimmte, ein Ereigniß, das ohne Zweifel nicht ganz ohne Einfluß auf die im Jahre 1740 ausbrechenden Feindseligkeiten zwischen ihm und der damals bestimmter hervortretenden Schweizer Dichterschule geblieben sein dürfte. An der Spitze derselben standen zwei Männer, Bodmer und Breitinger, die in ihren literarischen Bestrebungen bis zum Tode unverbrüchlich an einander festhielten und auf die Entwicklung unserer Literatur einen kaum minder bedeutenden Einfluß als Gottsched ausgeübt haben.

Johann Jacob Bodmer wurde am 19. Juli 1698 zu Greifensee bei Zürich, wo sein Vater als Pfarrer wirkte, geboren. Sein Bildungsgang war ein getheilter, da er halb zum Geschäftsmann, halb zum Gelehrten erzogen war. Er vereinigte vielseitige wissenschaftliche Kenntnisse mit Geschäftsgewandtheit und großer Betriebsamkeit. 1725 wurde er Professor der Geschichte und Politik am Züricher Gymnasium, an welchem 1731 der am 1. März 1701 ge-

borene Züricher Johann Jacob Breitinger ebenfalls Anstellung, als Professor der hebräischen und griechischen Sprache, erhielt. Das freundschaftliche Verhältniß, welches beide Männer verband, reicht aber viel weiter zurück, da sie sich schon im Jahre 1721 zur Herausgabe der früher erwähnten Discurse der Maler vereinigt hätten. Einige dieser Discurse enthielten bereits die Grundgedanken und Keime, aus denen sie später ihre ästhetischen Theorien entwickelten. Besonders in dem 19. und 20. Abschnitt findet sich hier schon die Bedeutung der Einbildungskraft für das poetische Schaffen hervorgehoben, worunter sie nicht nur diese, sondern auch noch die gestaltende Phantasie verstehen. Auch wird hier auf die Natur und ihre Nachahmung als Quelle jeder Kunstäußerung, sowie auf den Zusammenhang der einzelnen Künste hingewiesen. Diese Gedanken fanden weitere Ausführung und Anwendung in einer gleichfalls wieder von Beiden veröffentlichten Schrift: Von dem Einfluß und Gebrauch der Einbildungskraft zur Aufbesserung des Geschmacks (1727).

Gottsched suchte anfänglich ein freundliches Verhältniß zu ihnen zu gewinnen, gleichwie die Schweizer, die sich ja ebenfalls mit auf einen Franzosen, auf Dubos' Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719), doch zugleich noch auf Addison stützten, ein Verhältniß zu Wolf, König und Brockes gesucht hatten. Berief sich doch Gottsched in seinem Versuch einer kritischen Dichtkunst gradezu auf die „Discurse der Maler", die ihn „durch so viele Beurtheilungen unsrer Poeten, noch begieriger machten, alles aus dem Grunde zu untersuchen". Begegnete er sich mit ihnen doch in der Verehrung von Opitz und in der Bekämpfung des Lohenstein'schen, sowie des Opern-Geschmacks, und in seiner Lehre von der poetischen Nachahmung weißt er direct auf sie hin. Auch in seiner Ansicht von den reimlosen Versen trifft er mit ihnen zusammen, und die 1732 erschienene Uebersetzung des Milton'schen Verlornen Paradieses von Bodmer fand damals bei ihm noch eine beifällige Aufnahme, die letzterer freilich Bedenken trug für ganz ehrlich zu halten.*) In der That konnte Bodmer den tiefen Unterschied, der zwischen den Kunstanschauungen Beider bestand,

*) „Der Auszug aus der Milton'schen Uebersetzung — heißt es in einem Briefe Bodmer's an Gottsched — ist sehr höflich und günstig. Ich wünsche, daß er eben so unpartheilich sei."

schon kaum übersehen. Er trat besonders in dem Abschnitt vom Wunderbaren (in Gottsched's Dichtkunst) zu Tage, sowie in dem brieflichen Verlangen des Letzteren, die Regeln kennen zu lernen, durch welche eine so regellose Einbildungskraft, wie Milton's, entschuldigt zu werden vermöchte. Bodmer erklärt sich auch zu diesem Nachweis bereit, den er aber wohl erst in seiner Abhandlung vom Wunderbaren (1740), nun aber öffentlich gab. Dagegen tritt er schon jetzt als Gegner der Corneille'schen Auffassung vom Tragischen auf, die Gottsched doch adoptirt hatte, indem er ihr die Uebersetzung von Conti's Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia entgegenstellte, nach welcher die Tragödie nicht den Zweck habe, den Zuschauer in Staunen und in Bewunderung zu versetzen, sondern zu rühren und zu erschüttern.

Inzwischen blieb man von beiden Seiten bemüht, einander näher zu kommen, oder doch ein leidliches Verhältniß zu unterhalten. Selbst noch die Werke der Schweizer, welche den Bruch dann herbeiführten,*) waren keineswegs in einer Gottsched feindlichen Absicht geschrieben. Die Schweizer glaubten vielmehr mit diesem grade darin übereinzustimmen, daß die Erforschung des Gebiets der Kunst und des Schönen von jeder persönlichen Rücksichtsnahme frei bleiben und die Wahrheit das Ziel Aller sein müsse. Sie hofften, ihn eben so bereit zu finden, ihre Ansichten zu hören und sich von ihnen überzeugen zu lassen, als sie bereit zu sein glaubten, seine Einwürfe anzuhören und Belehrung von ihm anzunehmen. Dies gelang aber nicht. Vielmehr entsprang aus diesem Versuche ein Streit, welcher für die Entwicklung der neueren deutschen Dichtung folgenreich wurde.

Die Zeit entschied zuletzt für die Schweizer, deren Ansichten und Gesichtspunkte, wie Danzel sagt, mit denen der Gegenwart in einem ununterbrochenen Zusammenhang stehen. Die Phantasie und Empfindung behielt gegen den Verstand und die Regelmäßigkeit, der Conti'sche Begriff des Tragischen gegen den Corneille'schen Recht.

Gottsched betrachtete die Schriften der Schweizer, besonders Breitinger's Kritische Dichtkunst, vielleicht schon wegen des Titels, als einen unmittelbaren Angriff auf sich, den er mit der Verspottung der

*) Das schon erwähnte Buch „Von dem Wunderbaren" (1740) und Breitinger's „Kritische Dichtkunst" (1740).

Bodmer'schen Miltonbegeisterung und einer wegwerfenden Anzeige der Kritischen Dichtkunst beantwortete, worauf 1741 die offne Verhöhnung der Schweizer durch Schwabe's komisches, in Prosa verfaßtes Heldengedicht: Der deutsche Dichterkrieg,*) folgte. Im Anfang des Kampfes, auf den hier nicht näher eingegangen werden kann, schien Gottsched entschieden im Vortheile, weil, trotz der oben berührten Widerwärtigkeiten, seine Theaterreform sich grade damals wieder verschiedener Erfolge erfreute. Nicht nur buhlte jetzt Schönemann, der sich an die Spitze einer Schauspielergesellschaft geschwungen und Neuber's Stelle einnehmen wollte, um seinen Schutz, sondern auch der Schauspieldirector Schuch, der berühmteste Harlekinspieler des nördlichen Deutschlands, erbot sich, die Gottsched'sche Bühnenreform schauspielerisch zu vertreten. Gleichzeitig aber gewann er in Schwabe, Detharding, Straube, Quistorp,**) Mylius und besonders in Elias Schlegel, auf die ich

---

*) Joh. Joachim Schwabe, geb. 1714 zu Magdeburg, gest. 12. Aug. 1784 als Professor und Bibliothekar in Leipzig, einer der fanatischesten Anhänger Gottsched's, ist besonders als Herausgeber der Belustigungen des Verstandes und Witzes (Leipz. von 1741 an 8 Bde.) bekannt, an denen Gellert, J. E. und J. A. Schlegel, Uz, Kleist, Schmid, Rabener, Kästner, Straube u. A. Mitarbeiter waren. Der deutsche Dichterkrieg steht im ersten Bande; seine Uebersetzung der Voltaire'sche Zaire im 2. Bd. der Gottsched'schen Schaubühne.

**) Georg August Detharding war dänischer Justizrath und Syndicus des Domcapitels zu Lübeck, wo er 1768 starb. Er hat durch seine Uebersetzung Holberg'scher Lustspiele sich verdient um die Entwicklung des deutschen Lustspiels gemacht. Er führte damit unserer Bühne ein volksthümliches Element zu, das sich durch geistige Gesundheit und dramatisches Leben empfahl und um so bereitwilliger Aufnahme fand, als diese Spiele sich in Form und Structur dem herrschenden französischen Geschmacke näherten. Gottsched hat das Verdienst, sie zuerst in unsere Literatur aufgenommen und der Bühne vermittelt zu haben. Gleich der zweite Band seiner Schaubühne enthält Detharding's Uebersetzung des Holberg'schen Deutschfranzos. (Jean de Paris.)

Gottlob Benjamin Straube, ein Mitarbeiter der Gottsched'schen Beiträge, worin er u. A. die Prosa im Lustspiel vertheidigte und gegen die gereimte Komödie auftrat, die an Elias Schlegel einen Vertheidiger fand, lieferte der Gottsched'schen Schaubühne die Uebersetzungen von Voltaire's Nanine und von Dufresny's Spielerin.

Joh. Th. Quistorp aus Rostock studirte in Leipzig, wo er sich Gottsched anschloß und diesem mehrere Dramen für seine Schaubühne lieferte, wie das Trauerspiel: Aurelius und die Lustspiele: die Austern, der Bock im Processe und der Hypochondrist.

zum Theil später noch näher eingehen muß, neue thätige Kräfte für die Förderung und Ausbreitung seiner Sache und seines Ruhms. Doch auch er selbst entwickelte wieder eine große Rührigkeit; zunächst durch die Herausgabe der Deutschen Schaubühne,*) der unmittelbar die der Uebersetzung des Bayle'schen Wörterbuchs folgte, das damals einen so großen Einfluß ausgeübt hat und an dem er Elias Schlegel, Schwabe, Gellert u. A. zu Mitarbeitern hatte. Die Förderung, welche er einem Dichter wie Elias Schlegel zu Theil werden ließ, dessen erste Dramen in seiner Schaubühne erschienen, und die Einführung des volksthümlichen und dem deutschen Geiste so nahestehenden dänischen Lustspieldichters Holberg, trugen nicht wenig bei, sein Ansehen auf's Neue zu heben und zu befestigen. Ueberhaupt ist, worauf Prutz bereits hingedeutet hat, es als Verdienst Gottsched's zu bezeichnen, daß er, der bisher fast ausschließlich die akademische Tragödie der Franzosen begünstigt hatte, jetzt noch daneben für die Ausbildung des deutschen Lustspiels bemüht war und dabei die neue empfindsame Richtung desselben nicht ausschloß. Destouches, Marivaux, La Chaussée und die Graffigny wurden übertragen und nachgeahmt, vor Allem von seiner Gattin, so daß von ihm auch zu dem späteren „sentimentalen Familiendrama" wieder die ersten Anregungen ausgingen.

Indessen sollte dieser neue Glanz sehr bald von den Ungewittern verdunkelt werden, die über ihren Häuptern emporzogen. Schon Ostern 1741 waren Neubers aus Rußland zurückgekehrt, weil der Kaiserin Tod die Auflösung ihres Contractes zur Folge hatte. Durch Empfehlung des sächsischen Gesandten in Petersburg an den Grafen Brühl, gelang es ihnen jedoch, ein Decret zu erwerben, welches ihnen nicht nur während der Messen, sondern auch außer derselben zweimal wöchentlich in Leipzig zu spielen verstattete. Dies führte um so leichter eine Wiederannäherung mit König herbei, als Gottsched durch

*) Das Werk begann 1740 mit dem 2. Bande, weil der erste eine Uebersetzung und Erläuterung der Aristotelischen Poetik enthalten sollte, die aber nicht zur Ausführung kam. Mir liegt eine Ausgabe von 1742—45 in sechs Bänden vor, deren erster durch eine Uebersetzung von „De la Motte Fenelon's Gedanken von der Tragödie und dem Lustspiele" eingeleitet wird. Zu den Mitarbeitern der Schaubühne gehören noch F. L. Pitschel mit seinem Darius; der Freiherr von Glaubitz mit der Uebersetzung von Corneille's Horatiern, und Uhlich mit dem Lustspiel Der Unempfindliche.

Begünstigung der Schönemann'schen Truppe in ein gespanntes Verhältniß zu Neubers gerathen war und durch die Uebersetzung von Evremond's satirischem Lustspiel: Die Opern, und deren Aufnahme in die Schaubühne (1740), König auf's Neue verletzt hatte. Doch suchten sowohl Neubers, wie Gottsched, anfänglich noch ein möglichst gutes Einvernehmen zu unterhalten, so daß der ersteren Vorstellungen in den von Gottsched beeinflußten Belustigungen des Verstandes und Witzes noch mehrfach sehr günstig beurtheilt wurden, und wie aus dem Repertoire Neuber's erhellt, diese die Gottsched'schen Stücke vor allen anderen begünstigten. Der Frieden war gleichwohl ein kurzer. Noch in demselben Jahre hielt es die Neuber für angezeigt, Gottsched auf ihrer Bühne selbst anzugreifen. Veranlassung soll, wie man sagt, die ihr von Gottsched wiederholt nahe gelegte Forderung gegeben haben, das historische Costüm besser zu beobachten. Besonders dürfte sie eine Stelle in der Vorrede zum dritten Theil der Deutschen Schaubühne beleidigt haben, in welcher es nach einem sehr ausgiebigen Lobe der Schönemann'schen Truppe heißt:

„Uebrigens haben diejenigen von unseren Lesern am wenigsten Ursache gehabt, die Wahrscheinlichkeit dieser Vorstellung (des Bramarbas von Holberg) zu tadeln, die den Demokrit Regnard's ohne Aergerniß haben ansehen und aufführen können (letzteres war am 30. Juni 1741 von der Neuber'schen Gesellschaft geschehen). Denn wer in dem alten Athen zu Demokrit's Zeiten Könige, Hofleute, Glockenthürme, Fischbeinröcke und andere solche vortreffliche Dinge verdauen kann, ja wer einen Regulus mit einer langen Staatsperrücke, und den römischen Feldherrn in der Belagerung von Carthago mit Fischbeinröcken und weißen Handschuhen oder endlich eine Jungemagd mit einem Achselbande und mit Mannsaufschlägen vertragen kann, der muß ja von der Wahrscheinlichkeit kein Wort sagen, sondern immer besorgen, daß man ihm sein sogenanntes theatralisches Wesen, womit sich Manche so breit machen, als eine vollkommene Ungereimtheit vorwerfen wird."

Ich lasse dahin gestellt, ob Gottsched dies mit besonderer Beziehung auf Neubers gesagt, jedenfalls aber fühlten sich letztere durch diese und ähnliche Aeußerungen getroffen und empfindlich beleidigt.*) Sie gaben —

*) Ich schließe es insbesondere noch daraus, daß Neubers bei der zweiten Wiederholung des gegen Gottsched gerichteten Vorspiels: Der allerkostbarste Schatz auch Regnard's Demokrit wiederholten.

wie es bei Blümner heißt — eine Posse: Das Schlaraffenland, und zum Nachspiel den dritten Aufzug von Gottsched's Cato als einen „Versuch", in welchem letzteren die Schauspieler in chargirtem antiken Costüm erschienen und nach der Anweisung Gottsched's antike Geberden travestirten, Neuber als Pharnaces aber den Act mit den ironischen Worten schloß: „Nun, das war der Versuch". Es würde nur gerechtfertigt gewesen sein, wenn man gegen eine solche Insolenz, von der, nach der Tradition, der Schauspieler Koch sich fern gehalten und seine Rolle an Heydrich abgegeben haben soll, energische Proteste erhoben hätte. Es lassen sich jedoch gegen die Thatsächlichkeit des ganzen Vorgangs gewichtige Bedenken erheben, da sich in dem in den Belustigungen des Verstandes und Witzes mitgetheilten Repertoir der Neuber'schen Truppe die vorgedachte Vorstellung gar nicht aufgeführt findet, sondern nur unter dem 12. Juli eine Vorstellung des ganzen sterbenden Cato, am 23. Aug. aber wieder eine Vorstellung der Gottsched'schen Uebersetzung von Racine's Iphigenie.

Wie es sich aber hiermit auch immer verhalten möge, gewiß ist, daß Neubers am 18. Sept. 1741 ein gegen Gottsched gerichtetes Vorspiel: Der allerkostbarste Schatz, gaben, in welchem er in der Person des Tadlers verspottet wurde. Daß man ihn sogar auf der Bühne copirt habe, ist durch nichts sicher gestellt. Vielmehr beweist der Umstand, daß Rost, welcher den Vorgang zum Gegenstande eines kleinen satirischen Gedichtes machte, dessen nicht mit gedenkt, eher das Gegentheil. Ueberhaupt scheint die Satire des Stückes nicht allzu verständlich gewesen zu sein, doch aber verständlich genug, damit Gottsched die Wiederholung desselben zu verhindern gesucht hat. Doch wurde das Stück, wie schon oben berührt, am 4. Oct. auf ausdrücklichen Befehl des Grafen Brühl, der auch der ersten Darstellung beigewohnt hatte, auf's Neue gegeben. In diesem Actenstück heißt es: der Rath solle das Spiel, „trotz der von Gottsched dagegen angewandten Protestation und Appellation ferner ungestört aufführen lassen, ohne künftiges Protestiren oder appelliren im geringsten zu attendiren". Daß König hierbei seine Hand im Spiele gehabt, geht aus dem Umstand hervor, daß Alle, auf welche dieser damals Einfluß gewann, von Gottsched abfielen und sich in dessen Gegner verkehrten. Ich will dabei von den Schweizern ganz absehen, die durch ihr eignes Verhältniß zu Gottsched immer mehr in die Feindseligkeit gegen denselben getrieben

worden sein mögen. Wohl aber ist es bemerkenswerth, daß Rost's 1742 erschienenes und confiscirtes Gedicht: „Das Vorspiel", das er, wie es bei Fürstenau (a. a. O.) heißt „nach dem Willen seines Herrn, der Gräfin Moszinska und des Hofpoeten König, die Neuber in Schutz nahmen", gedichtet hatte, in ihren „Critischen Betrachtungen und freyen Untersuchungen zur Aufnahme und zur Verbesserung der deutschen Schaubühne", wieder abgedruckt wurde, und sie demselben einen Brief an die Neuber als Einleitung vorausschickten, in dem sie den Bruch dieser letzteren mit Gottsched als den Anfang „einer Verbesserung des Geschmacks auf der Schaubühne" bezeichneten.

Johann Christoph Rost, geboren 7. April 1717 zu Leipzig, wo er studirte, gehörte längere Zeit zu den eifrigsten Anhängern Gottsched's, den er sogar in Gedichten feierte. Auch war er ihm in mehr als einer Beziehung zu Danke verpflichtet, da er durch ihn unter anderem eine Stellung an der Spener'schen Zeitung erhielt und von ihm dem Grafen von Manteuffel auf's Wärmste empfohlen wurde. Rost war nicht ohne Talent, verwendete es jedoch in der Weise eines gewissenlosen Strebers. 1742 erhielt er in Dresden eine Anstellung und verfiel hier sofort dem Einflusse König's, wie sein noch in diesem Jahre erschienenes Gedicht gegen Gottsched beweist. Zu einem noch viel heftigeren Angriff auf diesen ließ er sich 1755 in dem Pamphlete: „Der Teufel. Schreiben an den Herrn G., Kunstrichter der Leipziger Bühne", gebrauchen, zu dem die Weiße'sche Operette: Der Teufel ist los und Gottsched's Verurtheilung derselben Veranlassung gab. Rost betrat auch selbst, nicht ohne Erfolg, mit dem Schäferspiele: Die gelernte Liebe die Bühne, welches Koch unter dem Titel: „Der gestohlene Hammel" aufführte. Es gehört noch seiner früheren Zeit an (1743). 1746 hatte Rost die Stelle eines Secretärs und Bibliothekars bei dem Grafen Brühl erhalten. 1760 erfolgte seine Ernennung zum Obersteuersecretär, als welcher er 1765 in Dresden starb.

Auch Christian Ludwig Liskow, geb. 27. April 1701 zu Wittenburg in Mecklenburg, stand länger in freundschaftlichem Verhältniß zu Gottsched. Er gehörte zu den Mitarbeitern der von diesem beeinflußten Belustigungen des Geistes und Witzes, war aber der erste aus diesem Kreise, der sich von Gottsched und zwar mit Entschiedenheit lossagte. Dies hängt mit seiner Anstellung als Secretär beim Grafen Brühl in Dresden zusammen. Er stellte seitdem seine

Satire in den Dienst dieses Gegners seines früheren Patrons und ließ es ruhig geschehen, daß die Schweizer seine Schrift: „Ueber die Vortrefflichkeit und Nothwendigkeit der schlechten Scribenten" nicht nur abdrucken ließen, sondern Gottsched's Namen diesen letzteren noch beifügten.

In demselben Jahre, in welchem Neubers ihren einstigen Schutzpatron auf der Bühne verhöhnten, trat Kohlhardt schon ziemlich gebrochen zum letzten Mal auf. Die Uebersetzer des Bayle'schen Wörterbuchs haben demselben in dem Artikel Poquelin ein seiner würdiges Denkmal gesetzt. Der nächste Schlag, der die Neuber'sche Truppe traf, war, daß die Universitäten von Leipzig und Wittenberg, mit directer Beziehung auf sie, auf eine Einschränkung der Schauspiele antrugen, was jedoch erst 1744 einen Erfolg hatte. Neubers wurden aber schon vor dieser Zeit zur Einstellung ihrer Spiele gezwungen. Im Nov. 1743 entließen sie ihre Truppe, doch nicht ohne die Aussicht, daß Neuber eine Civilversorgung in sächsischen Diensten erhalten sollte. Diese Hoffnung war ihnen wahrscheinlich von König erregt worden. Sie erfüllte sich aber nicht; vielleicht weil der Tod dieses Letzteren dazwischen trat. Wenigstens pflanzten sie unmittelbar nach demselben ihre Fahne auf's Neue auf, unter der sich alte und neue Freunde sammelten: Koch, Heidrich, Wolfram, Schubert, Bruck, das Ehepaar Lorenz und Antusch, sowie die Kleefelder bildeten wieder eine vorzügliche Truppe. Sie förderten nun die Arbeiten neuerer Dichter, wie Elias Schlegel, Krüger*) und Mylius", der das Schäferspiel wieder in Aufnahme

*) Joh. Chrstn. Krüger, geb. 1722 zu Berlin, gab 1742 seine Studien auf, um Schauspieler zu werden, als welcher er Aufnahme bei Schönemann fand. Schon auf der Schule beschäftigte er sich mit dem Theater, wie denn das Stück „Die Geistlichen auf dem Lande" (1743) hier schon entstanden sein soll. Es folgten zunächst die Lustspiele „Der blinde Ehemann" und „Die Candidaten", später noch „Der Teufel ein Bärenhäuter" und „Herzog Michel" (1757). Sein Biograph Chr. Löwen gab nach seinem 1750 zu Hamburg erfolgenden Tode seine poetischen und theatralischen Schriften mit einem biographischen Vorwort heraus. Als Schauspieler war Krüger unbedeutend, da ihm eine hohle Stimme hinderlich war. Als dramatischer Dichter und Uebersetzer dramatischer Werke (er gab eine Sammlung von Lustspielen aus dem Franz. des Herrn von Marivaux 1749 heraus) war er beliebt. Löwen ist voll seines Lobes. Lessing spricht ihm nur Sinn für das niedrig Komische zu, wo er aber rührend und edel erscheinen wolle, sei er frostig und affectirt. S. über ihn Schröter und Thiele, Lessing's Dramaturgie, besonders S. 481 u. f., wo

brachte. Auch ward ihr der Ruhm, nicht nur Gellert, sondern auch Lessing auf der Bühne einzuführen. Von dem damaligen Zustand der Neuber'schen Truppe giebt eine an den zu Besuch in Camenz weilenden Lessing gerichtete poetische (bei Reden Especk a. a. O. abgedruckte) Epistel von Heinr. Aug. Ossenfelder aus Dresden, der damals (März 1748) in Leipzig studirte, ein lebendiges, vielleicht aber etwas zu geschmeicheltes Bild. Hier heißt es z. B. von Carolinen selbst:

Wo wir verwundrungsvoll die große Meisterin
Im Lust- und Trauerspiel, die kluge Neuberin,
In hundert Rollen neu verändert kaum erkennen,
Bei der ein jeder Schritt und Ausdruck fein zu nennen.

Allein schon im nächsten Jahr verließ sie wieder das Glück. Sie geriethen in solche Bedrängniß, daß sie ein Theil ihrer Truppe verließ, und sie in dem von beiden Seiten ohne jede Rücksicht geführten Kampfe mit Schönemann in Kurzem erlagen. Koch, der sie ebenfalls aufgegeben und sich zunächst nach Wien gewendet hatte, benützte das Auseinanderfallen der Neuber'schen Truppe, sich um das, wie er angab, hierdurch erledigte Sächsische Privilegium zu bewerben, das er am 15. Dec. 1749 auch erhielt. Was den bisher so ausdauernd anhänglichen Koch plötzlich in einen eben so rücksichtslosen Feind und die sächs. Regierung wieder so gegen Neubers eingenommen hatte, um ihnen selbst noch das Zugeständniß hartnäckig zu verweigern, während der Messen allein in Leipzig spielen zu dürfen, ist noch unaufgeklärt. Nur das mag erwähnt werden, daß Gottsched bereits seit 1747 sich mit Erfolg dem churprinzlichen Paare genähert und in Graf Wackerbarth einen mächtigen Gönner am chursächsischen Hofe gewonnen hatte. Noch 1749 mußten Neubers Leipzig verlassen, und kurze Zeit später löste ihre Gesellschaft in Zerbst sich auf. Die ergraute Directorin mußte ihr Glück nun wieder als Schauspielerin suchen. Noch war ihr Ruf ein so großer, daß sie eine Einladung nach Wien erhielt, um an der Reform des dortigen Theaters thätig zu sein. Sie sollte dabei die Wandelbarkeit menschlicher Geschicke erfahren. Ihre Schönheit war abgeblüht, ihre Stimme hatte an Fülle und Reiz verloren, ihre Spielweise war manierirter geworden. Statt des gewohnten Beifalls fand

---

noch Auszüge einiger Stücke zu finden sind. Am meisten Glück hat Herzog Michel nach einer Erzählung in den Bremer Beiträgen gemacht.

sie nur Tadel, ja Hohn. So schreibt unter dem 27. Juni 1753 ein Herr von Scheyb über sie an Gottsched:

„Die Frau Neuberin ist von Frankfurt berufen worden und alß sie auftrat, so nahm man zwar eine vernünftige Actrice wahr, allein ihre Stimme war so schwach, daß man sie gar nicht verstand. Ein ander mahl schrye sie und polterte über die maßen, daß sich die Stimme überschlug. Dann will sie sich im Ausputz nicht nach Wien richten, Sie kam als Königin nescio qualis wie eine aufgeputzte neapolitanische Prinzessin zum Vorschein. Ihr Kopf sah dem Kamme eines Schlittenpferds gleich."

1754 schien es, als ob das deutsche Schauspiel in dem sächs. Churprinzen einen Schützer gefunden hätte. Dies würde jedoch, wie ein Brief des Hofmarschalls O. Th. von Schönberg vom 14. Juli d. J. an Gottsched beweist, nur diesem, nicht aber seinen alten Verbündeten zu Gute gekommen sein, die sich um diese Zeit mit einer kleinen Truppe in der Umgegend Dresdens herumtrieben. Der Krieg unterbrach diese Aussichten und nöthigte die Neuber sogar, die Mildherzigkeit menschenfreundlicher Personen in Anspruch zu nehmen. Sie ertrug ihr Unglück mit Fassung und Würde und ging mit Gottvertrauen in den Tod, welcher am 30. Nov. 1760 ihrem rastlosen Leben in Laubegast, einem Dörfchen bei Dresden, wohin sie sich vor der Belagerung dieses letzteren geflüchtet, ein Ziel setzte, nachdem sie im vorigen Jahre auch noch ihren Gatten verloren hatte. Die Ruhestätte, die man diesem gewährt, wurde jetzt ihr unter Ausflüchten von dem engherzigen Pfarrer des Ortes versagt. Sie wurde außerhalb der Kirchhofsmauer begraben. Erst im Jahre 1852 sind ihre Gebeine geweihter Erde übergeben worden.

Als Lessing nach Leipzig kam, stand der Streit zwischen den Schweizern und Gottsched grade in hellen Flammen. Der Sieg aber fing bereits an, sich auf die Seite jener zu neigen. Die Hamburger Dichter, welche mit ihnen manche Berührungspunkte hatten und für die der Berner Haller ein Bindeglied wurde (war dieser doch ganz von Pope beeinflußt, der neben Milton, Thomson und Young von Brockes*) in Aufnahme gebracht worden war), erklärten sich völlig für sie, selbst Hagedorn, der zwar mehr von französischen Mustern aus-

*) Barthold Heinrich Brockes, geb. 1680 zu Hamburg, gest. 1747, übersetzte Pope's Versuch von dem Menschen (1740) und Thomson's Jahreszeiten (1745).

ging, aber in Bezug auf didaktische Dichtung ebenfalls Pope als Vorbild verehrte. Die Mitglieder der Belustigungen für Geist und Witz zogen sich ebenfalls mehr von Gottsched zurück und schlossen sich zu einer neuen Vereinigung, den Bremer Beiträgern, zusammen, als welche sie eine Zwischenstellung zu behaupten suchten, indem sie sich von der unmittelbaren Theilnahme am Streite möglichst fern hielten und sich überhaupt weniger die Kritik, als die poetische Production zur Aufgabe stellten, in dieser aber doch mehr den Schweizern zuneigten.

Der Hauptgegensatz zwischen diesen und Gottsched bestand aber darin, daß letzterer die Poesie zu einer bloßen Sache des Verstandes machte und die Phantasie als etwas rein Willkürliches daraus eliminiren wollte, die Schweizer sie dagegen vornehmlich als die Aufgabe und das Werk der Phantasie betrachteten, an dem der Verstand wohl mit betheiligt sei, aber weder allein, noch in erster Linie, sondern auf welches das Gemüth noch stärkere Rechte habe. Beide waren zwar überzeugt, daß die Poesie nicht blos vergnügen, sondern auch belehren und nützen solle, Gottsched legte aber das größere Gewicht dabei auf letzteres, die Schweizer dagegen auf ersteres, indem sie das Vergnügen als Erregung gewisser Gemüthszustände näher bestimmten. Nach ihnen nützte die Poesie und die Kunst auch schon dadurch, daß sie ergötzte. Gottsched war es vor Allem darum zu thun, eine nationale Dichtung und Literatur hervorzurufen. Da er aber in der Regelmäßigkeit die letzte Quelle der Schönheit sah, kämpfte er dabei vorzüglich gegen die Wüstheit und Regellosigkeit derjenigen Dichtung an, die er in Deutschland vorfand. Die Schweizer beruhigten sich hierbei aber nicht, sondern zogen in Untersuchung, wie die Dichtung überhaupt beschaffen sein müsse, um ihrem natürlichen Zweck entsprechen zu können, wodurch sie folgerichtig zu der Untersuchung von Natur und Wesen der Dichtung und des Schönen hingeführt werden mußten. Was das erste betrifft, so wurden sie durch die Vergleiche, welche u. A. Dubos und Shaftesbury zwischen der Poesie und Malerei angestellt, angeregt, diese beiden letzteren als etwas aufzufassen, das einer gemeinsamen Wurzel entsprungen sei und unter einem gemeinsamen Begriff falle. Ein Gedanke, der etwas später von Batteux auf alle Künste übertragen und angewendet wurde, in seinem Les beaux art réduits à un même principe, welches 1751 von A. Schlegel übersetzt und erläutert, auch in Deutschland eine große Wirkung ausgeübt hat. Doch

hat Dubos durch den schon in der Geschichte des französischen Dramas berührten Gedanken auch auf jenen zweiten Punkt, daß Alles, was unsere Kräfte in zweckmäßiger Weise in's Spiel setze, von wohlgefälligen Empfindungen begleitet sei, unzweifelhaft eingewirkt. Die Schweizer schlossen hieraus, daß die Poesie überall eine Wirkung auf das Gemüth hervorbringen solle und dies eines der unerläßlichsten Merkmale des Schönen sei, daher auch diesem etwas zu Grunde liegen müsse, was jederzeit eine solche Wirkung hervorzubringen im Stande ist; was, wie sie folgerten, nur das Neue sein könne, weil das Gewöhnliche jene Wirkung nicht überall auszuüben vermöge. Neu aber konnte nach ihnen nur das Wunderbare dauernd bleiben, zu dessen Zustandekommen die Phantasie und das Genie einzig befähigt sei. Wogegen Gottsched grade das Wunderbare, als etwas Willkürliches, der Natur wie dem Verstand Widersprechendes, auf's heftigste ablehnte.

So tief dieser Gegensatz der Schweizer und Gottsched's aber auch war, so trat er weniger in ihren Werken, als in ihren Theorien hervor, was sich schon daraus mit erklärt, daß beide sowohl von Franzosen, wie Engländern angeregt wurden, nur daß Gottsched seine Muster mehr bei den ersteren, die Schweizer dagegen bei diesen letzteren suchten und fanden. Doch bleibt zu bedenken, daß sie dabei keineswegs auf Shakespeare und seine Zeit, sondern nur auf Dichter wie Steele, Milton, Pope, Thomson, Young, zurückgingen, die sich selbst mehr oder minder unter französischem Einfluß entwickelt hatten. Auch fehlte es auf beiden Seiten an poetischem Talent, an poetischer Kraft und Eigenthümlichkeit, um überhaupt irgend etwas Bedeutendes hervorzubringen. Bodmer hat mit keiner einzigen seiner vielen Dichtungen eine entschiedene Nachwirkung ausgeübt. Besonders unglücklich war er mit seinen dramatischen Arbeiten, von denen seit 1760 eine ganze Reihe erschien. Er benutzte die dramatische Form auch zur Satire und schrieb in diesem Sinne seinen Polytimet (1760) gegen Lessing's Philotas, seinen Gottsched oder der parodirte Cato gegen diesen (1765), den Hungerthurm in Pisa (1769) gegen Gerstenberg's Ugolino, den Neuen Romeo (1769) gegen Weiße's Romeo und Julia, den Tod des ersten Menschen (1776) gegen Klopstock's Adam, Odoardo Galotti (1776) gegen Lessing's Emilia &c. Er schrieb religiöse, historische, Schäfer- und Kinderdramen. Nachdem er länger antike

Stoffe bevorzugt, wendete er sich bei Wahl derselben der neueren und besonders vaterländischen Historie zu, so z. B. in Wilhelm Tell oder der gefährliche Schuß (1775), Der alte Heinrich von Melchthal im Land Unterwalden oder die ausgetretenen Augen (1775), Geßler's Tod oder das erlegte Raubthier (1775).*)

Die Schweizer haben jedenfalls in Deutschland die Ideen in Fluß gebracht, in denen die Keime zur Entwicklung einer neuen Dichtung lagen. Diese Entwicklung selbst ging aber von anderen, hierzu glücklicher beanlagten Individualitäten aus. Auch waren sie noch zu sehr in älteren Vorurtheilen befangen und faßten die neuen Ideen in zu enger, verstandesmäßiger, einseitiger Weise auf, um selbst bei größerem Talente hierzu befähigt zu sein, wie sie z. B. das Poetische ganz mit dem Malerischen verwechselten und die Poesie in eine Art Malerei mit Gedanken verwandeln wollten.

Schon immer war die Lyrik diejenige poetische Gattung gewesen, in welcher es einzelnen Talenten vorzugsweise gelang, unserer Sprache einen freieren, natürlichen, schönen, oder doch zum Herzen sprechenden Ausdruck abzugewinnen, was Opitz, Paul Flemming, Paul Gerhard, Günther u. v. A. beweisen. Es kann also nicht Wunder nehmen, daß derjenige Dichter, welcher den frischen Ton der Naturlieder Lessing's und Gleim's einleitete, mit Glück an seine Vorgänger Canitz und Pietsch anknüpfen und von Brockes wohlthätige Anregungen empfangen konnte — ich meine Friedrich von Hagedorn, von Gervinus der Befreier der Sinne im Dienste der Kunst genannt. Doch lagen die wahren Quellen, aus denen er sich poetische Anregung schöpfte, Horaz und Ovid, viel weiter zurück, und auch die Franzosen waren ihm Muster, daher er, wie Hettner sagt, der Erste in Deutschland war, den man einem Chapelle, Chaulieu, Deshoulliers an die Seite zu setzen vermochte. In kaum minder würdiger Weise wurde von ihm neben Haller auch die didaktische Dichtung vertreten, besonders die Fabel, die so recht eine Dichtung der Zeit war und von den Schweizern für ihre Zwecke noch besonders ausgebeutet wurde, die „dem Wunderbaren", das ihnen ja als die Seele des Poetischen galt, in ihr den populärsten Ausdruck gegeben fanden; ein neuer Beweis, wie eng und verstandes-

*) Diese Stücke sind mir nicht zugänglich gewesen. Die Titel weisen aber ganz auf die Volksbühne hin.

mäßig sie Alles noch auffaßten. Es war Lafontaine, welcher diese Gattung wieder in die Mode gebracht hatte und in der Hagedorn ebenso als Muster galt, wie dieser selbst wieder von Gellert darin verdunkelt wurde. Am wichtigsten für den Aufschwung, den die nationale Poesie damals nahm, war aber die Ausbildung von Ode und Epos durch Klopstock. Wir können uns heute durch unmittelbaren Genuß keine rechte Vorstellung von der phänomenartigen Wirkung der ersten Gesänge des Messias machen. Nur erst der Vergleich mit dem, was in Deutschland bis dahin auf diesem Gebiete hervorgebracht worden war, macht uns dieselbe begreiflich. Zum ersten Mal sah man darin einen großen Gegenstand in großartigem Sinne und mit dem Feuer ächter poetischer Begeisterung ergriffen und der deutschen Sprache dafür mit künstlerischem Formgefühl einen wenn auch fremdartigen, so doch ebenbürtigen Ausdruck abgerungen.

Friedrich Gottlob Klopstock, geboren am 2. Juli 1724 zu Quedlinburg, studirte gleichzeitig mit Lessing in Leipzig, das er 1748 wieder verließ. Gottsched gewann keinen Einfluß auf ihn, vielmehr hing er mit vollster Ueberzeugung den ästhetischen Grundsätzen der Schweizer an. Sein großes Gedicht, dem Milton als Vorbild vorschwebte und das er schon in Schulpforta entworfen hatte, um fast sein ganzes Leben daran thätig zu bleiben, schien dieselben in classischer Weise zu verwirklichen. Allerdings verlor das, was im überschwänglichen Enthusiasmus der Jugend empfangen und entworfen worden war, mit den Jahren von seiner ursprünglichen Frische und Kraft, und es ist nicht zu verwundern, daß die bei Vielen erregten Erwartungen allmählich mehr und mehr herabgestimmt wurden und das, was anfänglich Staunen und Bewunderung erregt hatte, zuletzt sogar der Verspottung anheimfiel. Gottsched gehörte indeß zu den Wenigen, die der neuen Erscheinung sofort mit Heftigkeit entgegentraten. Allein dieser Widerspruch hatte nichts als einen weiteren Abfall seiner Anhänger zur Folge. Wie viel sich indeß wirklich gegen die im Messias und der Klopstock'schen Dichtung eingeschlagene Richtung einwenden ließ, zeigen die Nachahmer und Nachfolger beider, welche den Spott, der sie traf, meist auch reichlich verdienten. Doch riß die völlige Verkennung der eigenthümlichen Größe und Verdienste des Dichters zu solchen Uebertreibungen hin, daß der Spott, mit dem man ihn selber treffen zu können glaubte, fast stets auf die Spötter zurückprallte. Selbst

die Wahl des antiken Versmaßes, in welchem man heute trotz der volksthümlichen Verwendung, die es inzwischen durch Voß, Goethe u. A. gefunden, wohl kaum noch das wahre nationale heroische Versmaß erblicken dürfte, ist, wie die durch Klopstock in Aufnahme gebrachte Nachbildung der antiken Versmaße überhaupt, für die Entwicklung der deutschen Dichtung von großem Werthe gewesen, insofern sie das Gefühl und den Sinn für Metrik und Rhythmik in hohem Grade gefördert haben.

Was Klopstock für die heroische Dichtung und deren Behandlung geleistet, fand durch Wieland auf dem Gebiete der Prosa, des Romans und der heiteren erzählenden Dichtung ebenbürtige Ergänzung. In Christoph Martin Wieland, geb. am 5. Sept. 1733 zu Biberach, lagen von früher Jugend an zwei verschiedene geistige Richtungen mit einander im Kampfe, die eine entwickelte in ihm den Freidenker und Epikuräer, die andere den gläubigen Schwärmer. Diese drängte ihn zu den Schweizern und Klopstock hinüber, jene zu Bayle, Shaftesbury, Spinoza und Hagedorn hin. Je mehr ihn die Schweizer längere Zeit in die fromme Richtung mit sich fortgerissen hatten, um so stärker trat später in ihm die Reaction gegen die seraphische Dichtung hervor. Nicolai sah dies mit prophetischem Blicke voraus, als er sagte: „Die Muse des Herrn Bodmer ist eine betagte Matrone, die die Welt vergißt, weil die Welt sie vergessen hat, die beständig von der Kasteiung des Fleisches redet und auf die böse verderbte Zeit und die verschlimmerten Sitten schilt; die Muse des Herrn Wieland ist ein junges Mädchen, das auch die Betschwester spielen will und sich der alten Wittwe zu Gefallen in ein altväterisches Käppchen einhüllet, welches ihr doch gar nicht kleiden will; sie bemühet sich, eine erfahrene, verständige Miene anzunehmen, unter der ihre jugendliche Unerfahrenheit nur gar zu leicht hervorleuchtet, und es wäre ein ewiger Spektakel, wenn diese junge Frömmigkeitslehrerin auch wieder zu einer muntern Modeschönheit würde". Die Metamorphose sollte sich nur kurze Zeit später vollziehen, und es war grade die erste dramatische, noch in der Schweiz geschriebene Dichtung Wieland's, Lady Johanna Gray oder der Triumph der Religion (1758), eine Nachbildung des Rowe'schen Dramas, durch die sich der Umschwung ankündigte. Wie sehr dies in gemischten Jamben geschriebene Drama auch noch das Moralische und Religiöse betont, so

konnte doch Lessing, nachdem er es kennen gelernt, sagen: Wieland habe die ätherischen Sphären verlassen und wandle nun wieder unter Menschenkindern. Trotz diesem Umschwung blieb er ein Gegner der Gottsched'schen Lehren und Anschauungen, zu dessen allmählichem Sturze er durch seine Satire, nächst Lessing, vielleicht am meisten mit beitrug. Er wurde der Dichter einer heiteren, wohl auch leichtfertigen Glückseligkeits- und Mäßigkeitslehre, und indem er den Lebensgenuß in den Dienst der Moral zu stellen vorgab, stellte er weit öfter die Moral in den Dienst des Lebensgenusses. Eine leicht empfängliche, biegsame Natur, war er den entgegengesetztesten Einflüssen zugänglich, den verschiedensten Philosophemen des Alterthums und der Neuzeit, den ernstesten wie den leichtlebigsten Dichtern der Griechen und Römer, den satirischen Romanen der Spanier und Franzosen, wie den empfindsamen der Engländer, den romantischen Dichtungen des Mittelalters wie den rationalistischen Schriften eines Shaftesbury, Voltaire und Diderot, den tiefsinnigen Werken Shakespeare's und der Operettendichtung der damaligen Bühne.

Der Aufschwung, den unter dem Vortritt Klopstock's und Wieland's damals die Dichtung nahm, kam erst später dem Drama zu Gute. Obschon diese Dichter sich beide in ihm versuchten, fehlte es ihnen doch an der hierzu nöthigen Eigenart des Talents. Klopstock's Versuche waren lediglich Fehlgriffe, obschon er mit seinem in Prosa geschriebenen Adam (1757) das deutsche Drama von den Fesseln des Auslands befreit und im nationalen Sinne neu begründet zu haben glaubte. Das Stück fand eine treffliche Zurückweisung durch Mendelsohn in der Bibliothek der neuen Wissenschaften (I. 16. 2.) mit der auch Lessing einverstanden war. Nichtsdestoweniger scheint es auf dessen Philotas, wenn schon nur indirect, Einfluß gewonnen zu haben. Es fehlte ihm überhaupt an Bewunderern nicht. Zu ihnen gehörte Ewald v. Kleist, der Dichter des Frühlings.*) Kleist

*) Chrstn. Ew. v. Kleist, geb. am 3. März 1715 zu Zeblin in Pommern, studirte in Königsberg Mathematik und die Rechte, trat in den dänischen Kriegsdienst ein (1736), wurde aber von Friedrich II. reclamirt und brachte es nun im Dienst seines Vaterlands bis zum Obristwachtmeister (1756). Am 12. Aug. 1759 in der Schlacht bei Kunersdorf tödtlich verwundet, starb er am 24. Aug. in Frankfurt a. O. Gleim, mit dem er befreundet war, bildete seine poetische Anlage aus, die sich zunächst in Zeitschriften, besonders in den Bremer Beiträgen bethätigte.

war von Klopstock's Adam so eingenommen, daß er eine französische Uebersetzung desselben veranlaßte, und bei seinem einzigen Drama, dem Trauerspiel „Seneca", zu dessen Dichtung er von Lessing aufgemuntert wurde, entschieden beeinflußt worden ist. Kleist hatte nach eignem Geständniß sich nie vorher um das Drama bekümmert und kaum drei Tragödien gelesen. Lessing wurde aber grade durch die Originalität seines Entwurfs angezogen, wenn er auch sonst ohne Zweifel an diesem Stücke Manches auszusetzen gehabt haben wird. Er wurde sogar davon zu seinem Philotas angeregt. Der Seneca erschien 1756 in den Gedichten des Verfassers des Frühlings. — Gleim dichtete 1766 den Adam in Versen um. Die übrigen Dramen Klopstock's, das Trauerspiel „Salomo" (1764), in 5 und 6füßigen Jamben mit untermischten Trochäen, und das Trauerspiel „David" (1772) können hier übergangen werden. Die „Hermannsschlacht", ein Bardiet für die Schaubühne (1769), verdient aber als ein neuer Versuch, das vaterländische Drama im patriotischen Sinne zu fördern und wegen der hier angestrebten Verbindung mit der Musik besondere Hervorhebung. Klopstock hatte die Dichtung dem Kaiser Joseph II. gewidmet, was im Zusammenhang mit der von ihm damals geplanten Academie für Kunst und Wissenschaft steht, welche er durch diesen Kaiser in's Leben gerufen zu sehen hoffte. Auch Lessing war von ihm eine Rolle, als Unteraufseher der Schaubühne, dabei zugedacht. Die Hermannsschlacht übte wieder eine größere Wirkung aus, dachte doch Schiller sogar noch in Weimar daran, ihn auf die Bühne zu bringen, Schiller, der schon auf der Karlsschule von Klopstock's biblischen Dramen zu einem dramatischen Entwurfe: Absalon, angeregt worden war. Er überzeugte sich jedoch schnell, daß dies völlig unmöglich sei.

Tiefer als Klopstock hat Wieland in die Entwicklung des deutschen Dramas eingegriffen. Aber obgleich er sich nach seiner leicht erregbaren Natur darin in verschiedener Weise versuchte, hat er es doch zu keiner bedeutenderen Schöpfung gebracht. 1760 gab er, angeregt von Lessing's Miß Sara Sampson, das in Prosa geschriebene sentimentale Schauspiel Clementina von Porretta, nach dem Richardson'schen

---

Sein „Frühling" erschien bereits 1749, eine Ausgabe seiner sämmtlichen Werke 1760, eine neue Ausgabe derselben mit biographischem Vorwort von Körte, Berl. 1803.

Romane Sir Charles Grandison heraus. Später nahm ihn das musikalische Drama gefangen. Es entstand das allegorische Festspiel „Die Wahl des Herkules", die Oper „Alkeste" (1773), welche ihm Goethe's satirische Farce „Götter, Helden und Wieland" zuzog, sowie das Singspiel „Rosamunde" (1778). Auch ein mythologisches Lustspiel, Pandora, erschien noch von ihm 1779. Es fehlte diesen Dichtungen zu ihrer Zeit keineswegs an Anerkennung, selbst nicht an Wirkung. Bernhard Seuffert (in deutsche Literaturdenkmale des 18. Jhdts. 3) hat z. B. dargethan, welchen Eindruck Wieland's Wahl des Herkules, den er dessen „Faust" nennt, auf Goethe ausgeübt haben müsse, da in dessen Faust eine Menge Stellen, wohl ganz unbewußt, an ihn anklingen. Auch darf nicht übersehen werden, daß Wieland mit seiner Operndichtung der deutschen Oper zuerst einen höheren Aufschwung gab. Wichtiger ist er aber doch durch seine Uebersetzung Shakespeare'scher Dramen geworden, da sie der erste, wenn auch noch unzulängliche Anlauf war, den Deutschen diesen großen Dichter im vollen Umfange zu vermitteln und der späteren Uebertragung Eschenburg's zur Grundlage diente. Ich werde daher auf sie noch zurückkommen müssen.

Doch auch seiner kritischen Thätigkeit, zu der ihm die von ihm redigirte Zeitschrift Merkur Gelegenheit bot, ist hier zu gedenken, die, in sofern er immer mit Wärme für französische Bildung und das französische Drama eintrat, theils nachtheilig, theils aber auch nützlich wirkte. Das letztere schon deshalb, weil er in einer Zeit, in der man, der Regel spottend in völlige Formlosigkeit zu gerathen Gefahr lief, immer auf Maß und Form wieder hinwies, ohne doch dabei in Pedanterie zu gerathen. Im Einzelnen aber mag darauf hingewiesen werden, daß er es hauptsächlich war, welcher durch den Ausspruch, daß ein vollkommenes Drama des Verses bedürfe, Schiller zur Dichtung seines Carlos in Jamben veranlaßt hat — was einen Wendepunkt in dessen ästhetischer Entwicklung bezeichnet. Eine völlige Rückkehr zum früheren erstrebte übrigens Wieland gewiß nicht, doch würde er, wenn er die Macht gehabt hätte, mehr und mehr in die Nachahmung der Franzosen wieder eingelenkt haben.

Nicht nur Goethe, sondern der ganze Frankfurter Goethe'sche Kreis, Lenz und Klinger allen Anderen voran, griff Wieland von Seiten der Moral und ästhetischen Gesinnung auf's heftigste, ja ge-

häſſigſte an. Dieſer war aber eine zu leicht verſöhnliche und liebenswürdige Natur, um ſo etwas nachzutragen, er wußte zu allen Dreien, beſonders zu Goethe, ein freundliches, ja herzliches Verhältniß zu gewinnen. Goethe ſchätzte ihn wirklich ſehr hoch. Er hatte als Jüngling ſeinen Muſarion auswendig gewußt und war auch ſpäter von ſeinem Oberon ganz wieder eingenommen. Selbſt zu dem ernſteren Schiller gewann er raſch ein Verhältniß, nicht ſo zu den beiden Schlegel, die dem verdienten Manne, da er faſt ſchon am Rande des Grabes ſtand, die errungenen Lorbeeren pietätlos vom Haupte riſſen.

Auch Christian Fürchtegott Gellert, geboren 4. Juli 1716 zu Heinichen bei Freiberg, 13. Dec. 1769 zu Leipzig geſtorben, hat für die vorliegende Aufgabe nur eine zu ſeiner übrigen ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit in einem untergeordneten Verhältniß ſtehende Bedeutung, obſchon er eine Anzahl Dramen geſchrieben und ſeine Lehrthätigkeit mit einer dramaturgiſchen Abhandlung (das Programm de comoedia commoventa 1744) begonnen hat, die unſere Aufmerkſamkeit hier verdient, weil ſie auf die Aufnahme des rührenden Luſtſpiels und Dramas, das bald eine ſo hervortretende Rolle ſpielen ſollte, nicht ohne Einfluß war. Ueberſetzungen derartiger Stücke waren, wie wir ſahen, ſchon vorher erſchienen. Hier aber wurden dieſelben zum erſten Mal in Deutſchland theoretiſch als beſondere Gattung hingeſtellt und empfohlen. Erſt jetzt nahm Gottſched Veranlaſſung in ſeiner neuen Ausgabe der kritiſchen Dichtkunſt auch auf ſie einzugehen, wobei er ſich aber dagegen erhebt, dieſen Stücken den Namen von Luſtſpielen zu geben, da ſie viel ſchicklicher — und hier, alſo bereis vor Leſſing, kommt der Name zum erſten Mal vor — bürgerliche oder adliche Trauerſpiele genannt werden könnten. Leſſing ſelbſt wollte noch nach dieſer Zeit von dieſen Stücken ſo wenig wiſſen, daß er ſie im Prolog zu den Gefangenen (1551) mit den Worten verſpottet: Es iſt, als ob ſich unſere Zeiten verſchworen hätten, das Weſen der Schauſpiele umzukehren. Man macht „Trauerſpiele zum Lachen und Luſtſpiele zum Weinen“. Dies bezieht ſich nun grade beſonders auf Gellert, welcher der Erſte war, der dieſe Stücke ſelbſtändig nachahmte — in ſeiner Betſchweſter (1745), ſeinem Looſe in der Lotterie und in Die zärtlichen Schweſtern (1747). Hettner, der den Charakter und die Verdienſte Gellert's ſo ſchön in's Licht geſtellt hat, wies ſchon darauf hin, daß dieſer ſeine franzöſiſchen Vorbilder (Destouches und Nivelle de La

Chaussée) in Bezug auf Glanz der Darstellung und Beweglichkeit freier Weltbildung entfernt nicht erreicht habe, und in seinen Charakteren eine hohle, maskenhafte Begriffsallgemeinheit herrsche, auf die sich zwar Gellert grade nicht wenig einbildete. Auch lag es ausgesprochenermaßen in seiner Absicht, mit diesen Lustspielen, und hierauf bezieht sich die obengedachte Anspielung Lessing's, „eher mitleidige Thränen als freudiges Gelächter" hervorzurufen. Die Betschwester hatte Gellert von Seiten der gelehrten Regensburger Zeitung noch obendrein den Vorwurf der religiösen Frivolität zugezogen. Er war auf's tiefste dadurch verletzt. „Der Witz sei verdammt — ruft er im Vorwort zu seinen Lustspielen (1747) aus — den ich mit Vorsatz oder wider meinen Willen gegen die Religion anwende. Ja, ich traue in diesem Stücke meinem Herzen so sehr, daß ich gar nicht glaube, daß es mich bey einer so wichtigen und heiligen Sache unvorsichtig denken und scherzen lassen sollte." Doch auch das neu in die Mode gekommene Schäferspiel zog ihn an, in dem ihm jedoch Gottsched und Rost vorausgegangen waren, Gärtner*) sich ihm anschloß, Mylius, Dusch,**) Löwen, Gleim***) und Pfeffel†) ihm nachfolgten, ja das selbst noch Goethe in seiner Jugend nicht von sich abwies. 1744 schrieb Gellert Das Band, 1745 Sylvie. Auch noch ein Nachspiel: Die kranke

*) Carl Christian Gärtner, geboren 1712 zu Freiberg, wirkte seit 1748 am Gymnasium zu Braunschweig, wo er 1791 starb. Er gehörte dem Kreise der Bremer Beiträger an, veröffentlichte 1744 das Schäferspiel: Die geprüfte Treue und übersetzte mit Zachariä Linguet's Beiträge zum spanischen Theater (1769).

**) Joh. Jac. Dusch, am 12. Febr. 1725 zu Celle geb., lebte als Gymnasialdirector und Professor zu Altona, wo er am 18. Dec. 1787 starb. Er gehörte den späteren Anhängern Gottsched's an und trat 1749 mit dem Schäferspiel: Die unschuldigen Diebe, als Schriftsteller auf. Er verfaßte außerdem mehrere komische Heldengedichte. Auch mag er als Uebersetzer Pope's und der Geschichte Englands von Hume hier erwähnt werden.

***) J. W. L. Gleim, geb. 2. April 1719 zu Ermsleben bei Halberstadt, gest. 18. Febr. 1803, der Dichter der preuß. Kriegslieder und der scherzhaften, anakreontische Lieder, versuchte sich 1746 auch mit dem Lustspiele: Der blöde Schäfer im Drama.

†) Gottlieb Konrad Pfeffel, geb. 28. Juni 1776 zu Kolmar, gest. 1. Mai 1809, geschätzt als Fabeldichter, dichtete auch, schon völlig erblindet, das einactige Trauerspiel Der Einsiedler (1763) und das Schauspiel Philemon und Baucis (1763) und gab zwischen 1765—74 fünf Sammlungen Theatralischer Belustigungen nach französischen Mustern heraus.

Frau und das Singspiel: Das Orakel liegt von ihm vor. Letzteres sei, wie er sagt, nur in Folge eines hohen Befehls entstanden, er würde es sonst nicht geschrieben haben, nicht weil er diese Art Gedichte für unnatürlich, sondern „für sehr schwer halte, wenn sie schön sein sollten." Dies war ein Protest gegen Gottsched.

Was diesen selber betrifft, so ließ er sich lange von den über ihn von allen Seiten hereinbrechenden Schlägen nicht werfen. Er gab in seiner Deutschen Sprachkunst (1748) und seinem Nöthigen Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst (1757—65) der Nation noch zwei Grund legende Werke. Die Auszeichnungen, welche ihm 1749 mit seiner Gattin am Wiener Hofe, und die, welche der letzteren 1754 am Sächsischen Hofe zu Theil wurden, der Besuch Voltaire's im Jahre zuvor, die Anerkennung Friedrich des Großen — trugen ihn über Vieles, was sein Leben damals trübte, hinweg. Später gewann der Mißmuth freilich die Oberhand. Er, der früher in seinen Schriften fast stets mit großer Bescheidenheit aufgetreten war, wurde jetzt immer anmaßender und hochmüthiger, und rief mehr und mehr den Spott und die Feindseligkeit seiner Gegner hervor. Die wegwerfende Behandlung, die er von Lessing in den Literaturbriefen erfuhr (1759), gaben seinem Ansehen den letzten Stoß. Er wurde jetzt immer vereinsamter. Selbst das Verhältniß zu seiner „geschickten Freundin", trübte sich schließlich. Doch vermählte er sich nach ihrem 1664 erfolgten Tode zum zweiten Male mit Ernestine Susanne Katharine Neueneß (1765), ein Bund, dem er jedoch schon im nächsten Jahre, am 12. December durch den Tod wieder entrissen wurde.

Es ist keine Frage, daß Gottsched's Beispiel und seine Anregung eine ganze Fluth mittelmäßiger Uebersetzungen und seichter Nachahmungen französischer Dramen in's Leben gerufen hat, er war aber auch der Erste, welcher die Männer der Wissenschaft und der Dichtung zur Förderung eines nationalen Dramas aufrief. Nicht ihm allein ist es zur Last zu legen, daß die ersten Versuche so kläglich ausfielen. Und wenn er später den englischen Geschmack entschieden bekämpfte, so war er doch wieder der Erste gewesen, der auch auf das englische Drama hingewiesen, und die Deutschen mit Addison bekannt gemacht hatte.*) Viele der Männer, welche ihn später bekämpften,

*) Neben den Uebersetzungen des Destouches (1756), Fontenelle und Regnard (1756) traten nun auch solche der Dramen Young's, Thomson's, Otway's, der

hatten ihm Vieles zu danken, und wie sehr sie ihn zu überragen glaubten oder auch wirklich überragten, hatten sie doch ihre oft ungleich höheren Ziele mit auf seinen Wegen erreicht. Er ist nicht nur der Bahnbrecher eines Nicolai, nein selbst der eines Lessing gewesen. Allerdings aber war die geistige Sphäre Gottsched's eine beschränkte. Er, der schon zu Milton kein Verhältniß gewann, konnte einen Geist, wie den Shakespeare's, natürlich gar nicht begreifen. Dem ersten Versuche, die Deutschen mit dem wahren Shakespeare bekannt zu machen, trat er daher verächtlich entgegen. Dies greift aber schon in die Darstellung des folgenden Abschnitts hinüber.

IX.

Das Drama Lessing's und seiner Zeit.

Joh. Elias Schlegel. — Wilh. von Borck. — Christlob Mylius. — Chr. Fel. Weiße. — J. Fr. Cronegk. — Gotth. Ephr. Lessing. — Joach. Wilh. Brawe. — K. G. Lessing. — J. J. Engel. — J. J. Eschenburg. — J. A. Leisewitz. — T. Ph. Gebler. — Corn. Herm. von Ayrenhoff. — Die Brüder Stephanie. — J. H. F. Müller. — P. Weidmann. — J. Fr. Schink. — J. Chr. Brandes. — G. F. W. Großmann. — A. M. Sprickmann. — Ludwig Schröder. — G. F. Möller. — M. H. Brömel. — C. M. Plümicke. — Ch. F. Bretzner. — F. W. Gotter. — Anton von Klein. — W. H. von Dalberg. — O. von Gemmingen. — Ch. F. Schwan. — A. W. Iffland. — J. D. Beil. — H. Beck. — J. H. Voß. — Gebrüder Stolberg. — G. A. Bürger.

Von allen Schülern und Anhängern Gottsched's war Joh. Elias Schlegel vielleicht der bedeutendste. Sein Bruder Joh. Adolph hat zwar später*) behaupten wollen, und auch der dritte Bruder, Johann Heinrich, deutet einmal darauf hin, daß weder er, noch Elias, sich

---

Lustspiele Steele's, Congreve's, Vanbrugh's, Cibber's und Hoadley's und der bürgerlichen Dramen Lillo's und Moore's hervor. Doch auch Uebersetzungen italienischer Dramen erschienen, so 1758 die musikalischen Tragödien Apostolo Zeno's von Peter Obladen, die des Metastasio (1753), sowie die Lustspiele Goldoni's ꝛc.

*) In einer Abhandlung, die er seiner Uebersetzung „Von der Einschränkung der schönen Künste auf einen Grundsatz" des Batteux anfügte.

jemals als Schüler Gottsched's betrachtet hätten. Allein die Fortsetzer der Danzel'schen Biographie Lessing's bemerken mit Recht, daß zu dieser Zeit sich sehr Viele von Lessing lossagten, die früher sich eng an ihn angeschlossen hatten. Auch ist der Begriff eines Schülers in poetischen Dingen etwas Schwankendes. Jedenfalls ist so viel gewiß, daß Elias anfänglich entschieden unter Gottsched'schem Einflusse stand und sich so sehr an ihn anschloß, um von Zeitgenossen als Gottschedianer behandelt werden zu können. Andererseits legte er aber schon früh, selbst Gottsched gegenüber, eine gewisse Selbständigkeit der Auffassung und des Urtheils an den Tag, die mit den Jahren wuchs und ihn bald über seinen Lehrer hinaushob, ja in gewissem Sinne zu einem unmittelbaren Vorläufer Lessing's machte, ohne daß sich doch irgend behaupten läßt, dieser würde ohne ihn seinen Weg nicht allenthalben gefunden haben.

Johann Elias Schlegel*) wurde am 28. Jan. 1718 zu Meißen geboren. Er erhielt seine akademische Ausbildung zu Schulpforta, wo er bereits Proben seines dichterischen Talents ablegte und die Trauerspiele: Die Trojanerinnen, anfänglich Hekuba genannt (1737), und Dido (1739) schrieb. Als er in diesem Jahre die Universität Leipzig bezog, näherte er sich sofort Gottsched, dessen kritische Dichtkunst ihm bisher schon als poetischer Leitfaden gedient hatte. Dieser, der den begabten Jüngling an sich zu fesseln suchte, förderte dessen Talent in jeder Weise. Er vermittelte die Aufführung seiner Stücke (so 1739 die von Orest und Pylades, unter dem Titel: „Die Geschwister in Taurien"), nahm andere, wie den 1741 vollendeten „Herrmann" und das Lustspiel: Der geschäftige Müssiggänger in den vierten, sowie „Dido" in den fünften Theil seiner Schaubühne auf. Auch das Bruchstück einer Prosatragödie Lucretia und die Uebersetzung der Elektra des Sophokles, letztere auf Anregung Gottsched's, ist damals entstanden. Bis dahin hatte Schlegel im Ganzen den von diesem aufgestellten Principien gehuldigt. Seine Tragödien sind, bis auf das bemerkenswerthe Bruchstück der Lucretia, das, lange vor Lessing's Philotas, in Prosa geschrieben ist, Alexandrinerdramen,

*) Seine Biographie im letzten Bande seiner von seinem Bruder J. H. Schlegel herausgegebenen Werke. (Kopenhagen und Leipzig. 6 Bde. 1770. — S. auch Danzel und Guhrauer, G. E. Lessing. 2. Aufl. Berl. 1880. — Hettner, a. a. O.

die sich noch mit der alten Schwerfälligkeit und Nüchternheit in dem französischen Schema bewegen. Auch in seinen Lustspielen ist noch fast Alles schematisch und trivial. Aber schon jetzt zeichnen sich seine Arbeiten durch ein lebendiges Gefühl für das Angemessene des Ausdrucks vortheilhaft vor allen ähnlichen Erscheinungen der Zeit aus. Die Sprache der Tragödien erstrebt eine gewisse Würde, der Ton im Lustspiel einen gewissen Anstand. Ungleich selbständiger und bedeutender erscheint aber Schlegel in seinen theoretischen Schriften, was sich daraus erklärt, daß er hier auf das Studium der Griechen und des Aristoteles, sowie auf das der Natur selber zurückging. Dies zeigt sich besonders in seinem Verhältniß zu Shakespeare. Schon im Jahre 1741 war nämlich von Caspar Wilhelm von Borck,*) welcher länger als Gesandter in London gelebt hatte, eine Alexandrinerübersetzung von Shakespeare's Julius Caesar erschienen, die erste directe Uebertragung eines Stücks dieses Dichters, die uns bekannt worden ist. Während Gottsched (in den Beiträgen zur kritischen Historie der deutschen Sprache) das Werk des großen Briten ganz verächtlich behandelte, indem er zu behaupten wagte, „daß selbst noch die elendeste Haupt- und Staatsaction nicht so voll von Schnitzern und Fehlern wider die Regeln der Schaubühne und der gesunden Vernunft sei", äußert sich Schlegel nur kurze Zeit später, in einer Abhandlung derselben Zeitschrift v. J. 1741, in welcher er Shakespeare mit Andreas Gryphius vergleicht, nicht nur im Allgemeinen um Vieles günstiger, sondern in einzelnen Beziehungen gradezu enthusiastisch darüber. Um so heftiger greift Schlegel den Uebersetzer an, wegen Unrichtigkeit einzelner Stellen und der Niedrigkeit vieler Ausdrücke. Gleichwohl hat Borck hier und da eine größere Uebersetzungskunst gezeigt, als man bisher im deutschen Drama gewahr worden, und dem Alexandriner eine dramatische Beweglichkeit und Treue des Ausdrucks abgewonnen, die bemerkenswerth ist und von der schon die von Danzel (Gottsched u. s. Zeit. S. 148) und R. Genée (Gesch. der Shakesp. Dramen) ausgehobenen Stellen Beweise ablegen. Der

*) Gestorben 1747. Borck war Curator der Berliner Akademie der Wissenschaften und übersetzte 1743, pseudonym, auch noch die englische Oper: The devil to pay (Der Teufel ist los) von Coffey, welche damals von Schönemann mit der englischen Musik aufgeführt wurde und durch ihren Erfolg die Anregung zur Wiederaufnahme der deutschen Oper, zunächst des Singspiels gab.

Vergleich Shakespeare's mit Gryphius beweist allerdings zur Genüge, daß auch Schlegel von der eigentlichen Größe und Schönheit der Dichtung des Ersteren keinen Begriff hatte. Sein Urtheil läuft ungefähr auf das Voltaire's hinaus. Er schätzt daher Gryphius in Allem höher, worin er, nach ihm, den Franzosen näher, als Shakespeare, steht. Wenn er aber auch noch mit Gottsched soweit übereinstimmt, um sagen zu können, „daß die Einrichtung des englischen Julius Caesar nicht viel besser, als die der (alten) deutschen Banise*) sei, so stellt er ihn doch in Bezug auf Charakteristik sehr hoch und um Vieles höher als Gryph.

Bedeutender tritt die Selbständigkeit Schlegel's noch in der Lehre von der Nachahmung, als dem Grundprincipe der Kunst, hervor. Diese Lehre selbst wurde bekanntlich schon von Aristoteles aufgestellt. Auch war sie von verschiedenen der damaligen Theoretiker schon schärfer beleuchtet worden, von Gottsched sowohl, wie von Breitinger, etwas später auch von Batteux (1745). Elias Schlegel scheint aber der Erste gewesen zu sein, den der bloße Begriff der Naturnachahmung doch nicht befriedigte, der tiefer auf ihn einging und ihn näher zu bestimmen suchte. Er bemerkte nämlich, daß man zuweilen, wie er sich ausdrückt: „die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, unähnlich machen müsse". Seine Gründe laufen freilich noch auf eine ganz unkünstlerische Absicht und Wirkung hinaus, obschon er dabei den fruchtbaren Gedanken ausspricht, daß da die Kunst und die künstlerische Nachahmung einen Zweck habe und er als diesen das Vergnügen setzt, die Unähnlichkeit in der Nachahmung grade soweit berechtigt sein müsse, als sie dieses Vergnügen zu steigern im Stande sei. Hätte Elias Schlegel diesen Gedanken weiter verfolgt, so würde er gefunden haben, daß er hierin mit der Lehre der Schweizer zusammentraf, welche die Kunst nicht blos zu einer Sache des Verstandes gemacht wissen wollten, sondern die Phantasie und das Gemüth als daran in erster Linie betheiligt erklärten. Obschon diese Abhandlung in die Sammlung der Uebungsreden der Gottsched'schen Redegesellschaft, in der sie am 2. Dec. 1741 vorgetragen worden war, aufgenommen werden sollte, wurde sie nachträglich doch davon ausgeschlossen, vielleicht

*) Die Banise wurde nämlich um diese Zeit auch noch im Geschmack des französischen Dramas von Melchior Grimm bearbeitet (im 4. Bde. der Schaubühne 1743 enthalten).

weil Gottsched trotz ihrer Mangelhaftigkeit die Tragweite der darin enthaltenen Gedanken ahnen mochte.

Einen weiteren Beweis der Selbständigkeit seines Urtheils gab Schlegel damals noch ferner, indem er im Widerspruch mit dem Gottschedianer Straube, welcher 1740 in den kritischen Beiträgen den Erweis zu erbringen versucht hatte, daß eine gereimte Komödie nicht gut sein könne, weil sie als Abbild des gemeinen Lebens, in welchem man ja doch nicht in Versen spreche, den Vers ebenfalls von sich ausschließe, für den Gebrauch des Verses im Lustspiel eintrat, obschon er selbst nur ein einziges Lustspiel in Versen geschrieben hat. Dies hängt ebenfalls wieder mit seiner Lehre von der Unähnlichkeit der Naturnachahmung in der Kunst zusammen, die er aber hier schon als beständige Forderung voraussetzt, so daß, wie sein Bruder Heinrich es später ausgedrückt hat, im Kunstwerk überall etwas sein müsse, welches gegen die Verwechslung mit der Natur protestirt. Nur kurze Zeit später (1745) wurde dieser Gedanke im Hamburger Correspondenten zu Gunsten der Oper angewendet. (Auch Schiller wurde nur wegen dieses Umstandes der Oper geneigt, obschon ihm die Musik eigentlich fern lag.) Andere wiesen nun auch auf die Verschiedenheit des Materials in den verschiedenen Künsten als auf ein äußeres Hinderniß der completen Naturnachahmung hin.

Elias Schlegel stand in dem Streite Gottsched's mit den Schweizern anfangs auf Seiten des Ersteren. Er beklagt ihn darum und versichert in einem Briefe aus Dresden, wohin er 1742 als Privatsecretär eines Herrn von Speer übersiedelt war, „vor immer mit derselben Aufrichtigkeit, ihm ergeben bleiben zu wollen, wenn er auch noch 100 mal mehr Anfechtung erleiden sollte." Ja, in einem Briefe vom 2. April 1744 aus Kopenhagen, wo er sich inzwischen niedergelassen, wünscht er ihm zu dem Tode seines ärgsten Widersachers, des „Hofrath König in Dresden", gradezu Glück. Gleichwohl war er einer von denen, welche sich dem Kampfe selbst völlig fern hielten und eine Stellung zwischen den beiden Partheien zu behaupten suchten. Er hatte sich von den Belustigungen des Verstandes und Witzes zurückgezogen und gehörte nun dem Kreise der Bremer Beiträger an. Die örtliche Entfernung trug noch dazu bei, ihn den Gottsched'schen Interessen mehr und mehr zu entfremden. Auch nahm er, wie es scheint, erst nach längerer Pause seine dramatische Thätigkeit wieder auf. Das Prosalustspiel „Der Geheimnißvolle" (1746) scheint

seine erste dramatische Production in Kopenhagen gewesen zu sein. Der Plan dazu war schon in Leipzig entworfen, hier aber umgestaltet worden. Lessing weist auf den Unterschied von Molière's „Geheimnißvollen" und auf die Aehnlichkeit mit Cronegk's etwas späterem „Mißtrauischen" hin. Das Stück hatte wenig Erfolg, da man, wie Lessing hinzusetzt, es mehr läppisch, als lustig fand. Um so viel höher hat dieser das folgende Lustspiel: „Der Triumph der guten Frauen" gestellt. Es ist ebenfalls in Prosa verfaßt, wahrscheinlich zunächst unter dem Titel „Der Ehemann nach der Mode". Es erschien zuerst in einer 1748 edirten Sammlung: „Beyträge zum dänischen Theater". Schlegel, der damals schon den Entschluß gefaßt hatte, sich bleibend in Dänemark niederzulassen, und 1747 an der Ritterakademie zu Soroe Anstellung fand, beabsichtigte eine Uebersetzung in's Dänische. Zu dieser Zeit entstand auch das Trauerspiel „Canut", in dem er einen dänischen Stoff behandelte. Dies war bei dem Trauerspiel „Gothrika" auch wieder der Fall, von dem der Entwurf und einige Scenen in Versen erhalten geblieben sind. Zur Eröffnung des neu errichteten dänischen Theaters in Kopenhagen (1747) schrieb er das Vorspiel: „Die Langeweile", das ebenso wie sein Canut von Glasing in's Dänische übersetzt worden ist. Sein letztes Stück, das in Alexandrinern geschriebene Lustspiel: „Die stumme Schönheit" wurde von ihm noch in demselben Jahr für das Kopenhagener Theater verfaßt.*) Die Schwierigkeit, eine stumme Schönheit, die zugleich dumm ist und nur darum nicht spricht, weil sie nichts denkt, interessant zu schildern, ist zwar nicht recht glücklich gelöst, gleichwohl rechnet es Lessing den besten der damaligen Lustspiele zu. Bei der geistigen Rührigkeit Schlegel's konnte es nicht fehlen, daß er sich auch in die dänischen literarischen Verhältnisse mischte. Seine „Gedanken über das Theater und insonderheit das dänische", und „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" sind hierdurch entstanden, doch scheinen sie erst nach dem Tode des Dichters im Druck erschienen zu sein. In ihnen weist er darauf hin, daß jede Nation ihre besonderen Eigenthümlichkeiten habe, die auch auf das Theater derselben einwirken und diesem seine besondere Form geben. Dies führt ihn zu einem Vergleiche der Eigen-

*) Es kam jedoch hier nicht zur Aufführung, weil die Uebersetzung nicht zu Stande kam.

thümlichkeiten des französischen und englischen Theaters. Die ganze Erörterung aber schließt mit dem für jene Zeit wichtigen Satze:

„Ich mache diese Anmerkungen blos, um zu beweisen, daß ein Theater, welches gefallen soll, nach den besondren Sitten und nach der Gemüthsbeschaffenheit einer Nation eingerichtet seyn muß, und daß Schauspiele von französischem Geschmacke in England und von englischem in Frankreich gleich übel angebracht seyn würden. Wenn ich dieses in Deutschland schriebe, so würde ich es zugleich in der Absicht sagen, einige eben so verwegne, als unwissende Kunstrichter von ihren verkehrten Begriffen zu überführen, da sie ein Theater, welches eine so vernünftige und scharfsinnige Nation mit so vielem Vergnügen besucht, worauf sie so viele Aufmerksamkeit wendet, woran Steele und so viele große Männer gearbeitet haben und wo man so manche Abschilderungen der Natur und so bündige Gedanken hört, nämlich das englische Theater, deswegen für schlecht, verwirrt und barbarisch ausgeben, weil es nicht nach dem Muster des französischen eingerichtet ist." Sowie etwas später: „Die Deutschen haben den Fehler begangen, daß sie ohne Unterschied allerley Komödien aus dem Französischen übersetzt haben, ohne vorher zu überlegen, ob die Charaktere derselben für ihre Sitten sich schicken. Sie haben aus ihrem Theater nichts andres, als ein französisches in deutscher Sprache gemacht."

Der Bruch mit Gottsched erscheint also vollständig. Leider starb Elias Schlegel nur kurze Zeit später, als er dies schrieb, am 13. Aug. 1749. In seinem Nachlaß fand sich außer einigen anderen Fragmenten auch das einer Uebersetzung von Congreve's „Braut in Trauer", welches deshalb von Wichtigkeit ist, weil es der früheste und zwar glückliche Versuch zu sein scheint, den reimlosen fünffüßigen Jambus in's Drama der Deutschen einzuführen. Schlegel ahmte dabei dem englischen Blankverse nach*), doch nicht schlechthin, da er regelmäßig männliche und weibliche Endungen abwechseln ließ. Dieses Fragment, in dem eine der besten bisher erschienenen dramatischen Uebertragungen vorliegt, erschien erst 1704 im Druck. Es kann daher auf die Entwicklung des jambischen Verses bei uns schwerlich sehr eingewirkt haben. Dasselbe gilt von Cronegk's Versuch in dem unvollendeten Drama „Der ehrliche Mann" (um 1755) geschrieben, doch erst 1760 gedruckt, und wenn auch Brawe in der Anwendung des Jambus in seinem 1756 entstandenen Trauerspiel „Brutus", das nur männliche Endungen zeigt, auch Heinrich Schlegel und seiner in Jamben geschriebenen Uebersetzung der Thomson'schen „Sophonisbe" vorausgegangen sein mag, so ist diese letztere, so viel wir wissen, doch das erste deutsche Jamben-

*) Siehe darüber Fr. Zarncke, Ueber den fünffüßigen Jambus &c.

drama, welches (1758) im Druck erschien, da der Brutus erst 1768 veröffentlicht wurde. Schlegel mag zur Wahl dieses Versmaßes durch das oben gedachte Fragment seines Bruders angeregt worden sein, zeigt sich aber selbständig in der Behandlung desselben, indem er, wie er sich ausdrückt, dem englischen Sylbenmaße mit all seinen Regeln und Freiheiten folgte. Auch beleuchtete er die Eigenthümlichkeiten und Vorzüge dieses Verses in der seiner Uebersetzung vorausgeschickten Vorrede. Unabhängig von ihm, der sich jedenfalls um Einführung dieses Versmaßes große Verdienste erworben hat, schrieb Wieland gleichzeitig sein Trauerspiel „Lady Johanna Gray", welches ebenfalls 1758 im Druck erschien, aber schon etwas früher aufgeführt wurde. Es ist das erste Jambendrama der deutschen Bühne. J. H. Schlegel konnte aber im Vorwort zum 3. Bande der Uebersetzung der Thomson'schen Trauerspiele schon sagen: „Das Sylbenmaß, dessen ich mich in der Uebersetzung bediene, gewinnt immer mehr Beyfall, da man die vorzügliche Bequemlichkeit desselben zur theatralischen Declamation erkennt". Die Aufnahme des jambischen Verses in das deutsche Drama hat unstreitig sehr dazu beigetragen, mit den Alexandrinern den französischen Einfluß überhaupt zu verdrängen. J. H. Schlegel erwarb sich aber auch noch das Verdienst, eine Gesammtausgabe der Werke seines Bruders Elias zu veranstalten (Kopenhagen und Leipzig 1761. 6 Thle.), von denen jedes einzelne ein kurzes, aber dankenswerthes Vorwort, der letzte Theil auch noch die Biographie desselben enthält.

Als Lessing nach Leipzig kam, hatte Elias Schlegel dieses schon länger verlassen, wohl aber gehörte hier dessen Bruder J. Heinrich zu seinem näheren Umgange, durch ihn ward er mit Felix Weiße bekannt, der länger zu seinen vertrautesten Freunden zählte. Etwas früher noch war er mit Mylius in ein näheres Verhältniß gekommen.

Christlob Mylius, geb. 11. Nov. 1722 zu Reichenbach in der Lausitz, hatte seine Ausbildung auf dem Gymnasium der Vaterstadt Lessing's erworben. Bereits 1742 bezog er die Leipziger Universität, wo er Medicin studirte, jedoch bald in den Gottsched'schen Kreis und in die journalistische Carrière gerieth. Er stand in dem Ruf eines leichtfertigen Menschen, und sein durch Armuth gefördeter Hang zur Unsauberkeit machte seinen Umgang nicht grade anziehend. Doch abgesehen von den landsmannschaftlichen Beziehungen mochte der junge Lessing sich wohl auch geschmeichelt fühlen, in Verkehr mit den vier

Jahre älteren Mylius gezogen zu werden, der damals bereits eine literarische Stellung einnahm, Mitarbeiter an den Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters war, auch selbst eine Zeitschrift, das Wochenblatt: „Der Freigeist", herausgab, ja, sich sogar schon als dramatischer Dichter, mit dem Prosalustspiel: „Die Aerzte", gezeigt hatte, einem Seitenstück zu Krüger's „Die Geistlichen auf dem Lande", zumal dies Alles auf dem Wege seines eignen Interesses lag. Durch Mylius scheint Lessing mit dem als Professor der Mathematik an der Universität wirkenden Kästner bekannt und in dessen philosophische Gesellschaft, sowie als Mitarbeiter an seinem Freigeist in die Literatur eingeführt worden zu sein. Auch die Spalten seiner 1746 eröffneten Ermunterungen zum Vergnügen des Gemüths und des im nächsten Jahr gegründeten „Naturforscher" eröffnete er ihm. In diese Zeit fallen ferner verschiedene dramatische Arbeiten des immer geschäftigen Mylius, der sich auch noch an der Herausgabe der „Halle'schen Bemühungen zur Förderung der Kritik und des guten Geschmacks" betheiligte, so das Lustspiel: „Der Unerträgliche" (1746), „Der Kuß oder das ganz neue Schäferspiel" (1748) und „Die (1749 in der Wiener Schaubühne abgedruckte) Schäferinsel". Anregung zu den beiden letzten Stücken gaben die 1748 in Leipzig stattfindenden Vorstellungen der Neuber'schen Gesellschaft. Lessing hat freilich nie eine große Meinung von dem Talent seines Schützers gehabt. Er bewunderte, wie er später sagte, wohl seine außerordentliche Raschheit im Produciren, das fertige Werk aber habe ihn immer wieder zum neidlosen Freunde gemacht. Mylius, der damals die Aufmerksamkeit der gelehrten Berliner Kreise durch eine naturwissenschaftliche Preisschrift erregt hatte, erhielt eine Berufung als Redacteur an die Berlinische (Vossesche) Zeitung. Obwohl er sich unter Lessing's Einfluß von Gottsched mehr und mehr loszulösen gesucht, blieb er im Grunde doch stets Gottschedianer. Jenes führte zur gemeinsamen Herausgabe einer Vierteljahrsschrift mit Lessing, der Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters (1749), dieses aber wurde wieder der Anlaß zu dem frühen Rücktritte Lessing's von diesem Unternehmen. Mylius hatte nämlich die Anzeige von einer Uebersetzung der Clizia des Machiavelli gemacht, worin es hieß, daß das italienische Theater auch nicht ein gutes Stück besitze. Schon dies erregte den Unwillen Lessing's. Ein zweiter in ähnlichem Geist von Mylius geschriebener Artikel führte aber zum

Abbruch. Mylius zerfiel auch noch kurze Zeit später mit den Besitzern der Vossischen Zeitung, wofür er nun eine um so größere Rührigkeit auf wissenschaftlichem Gebiete entfaltete. Dies hatte unter anderem zur Folge, daß man ihn an einer wissenschaftlichen Expedition betheiligte, die aber unglücklich für ihn verlief, da sie Veranlassung zu seinem am 6. März 1754 in London erfolgten Tode wurde. Lessing, der seine gesammelten Schriften kurze Zeit später herausgab, benutzte die Vorrede, die schöngeistige Thätigkeit seines früheren Freundes in ziemlich spöttischer Weise zu beurtheilen. Er mochte jedoch fühlen, daß dies Befremden erregen werde, da er es gegen Kästner damit zu entschuldigen suchte, hierdurch die Benutzung dieser Schriften zur Verherrlichung Gottsched's verhindert zu haben. On voulut absolument un recueil de ces pièces fugitives et surtout de ses poésies et le voilà donc. Sans ma préface il ne manquerait pas de charmer Mr. Gottsched. Mais jugez vous même, si je n'ai pas bien fait de sauver les manes de Mylius de la honte d'être loués par cet opprobre des gens d'esprit. Eine etwas spitzfindige Ausflucht, die schwerlich Jemand völlig zufrieden stellen wird, und mehr im Geiste Voltaire's, als Lessing's ist. Doch waren die beiden einstigen Kameraden, die wohl nie wahrhaft befreundet waren, zuletzt wirklich sehr auseinander gekommen, was folgende Beurtheilung des Shakespeare'schen „Romeo" erkennen läßt, den Mylius im Oct. 1753 in Coventgarden zu London gesehen: „Dieses in der Form und Materie sehr fehlerhafte lustige Trauerspiel, welches man gleichwohl hier in allem Ernste für eine ehrliche Tragödie hält, ward seinem Werthe gemäß vorgestellt. Die meisten Acteurs spielten recht reibehandisch heldenactionsmäßig." Es ist freilich zu berücksichtigen, daß man das Stück damals in der Cibber'schen Bearbeitung nach Shakespeare und Otway gab. (S. IV. Hlbbd. S. 281 und 300.)

Nicht ganz so unglücklich verlief das Verhältniß Lessing's zu dem zweiten seiner literarischen Jugendfreunde, Felix Weiße, der trotz seiner ungleich längeren und erfolgreicheren dramatischen Laufbahn doch ebenfalls bald hinter seinem einstigen Mitarbeiter zurückbleiben sollte.

Christian Felix Weiße*) wurde am 8. Febr. 1726 zu Anna-

*) Minor, J., Christian Felix Weiße. Innsbruck 1880. — Danzel und Guhrauer, a. a. O. — Sowie die Selbstbiographie Weiße's, Leipz. 1807.

berg geboren. 1745 bezog er die Universität Leipzig, wo er durch den Landsmann und Altersgenossen Lessing's, J. H. Schlegel, mit diesem bekannt und durch das ihnen gemeinsame Theaterinteresse sehr rasch befreundet wurde. Beide hatten sich schon auf der Schule mit dramatischen Versuchen beschäftigt, Beide regten sich jetzt nicht nur zu neuen Arbeiten dieser Art an, sondern verbanden sich auch zu denselben oder bearbeiteten doch gleichzeitig dieselben Stoffe. Die Vorstellungen der Neuber'schen Gesellschaft beförderten noch diese Neigungen, da sich die beiden Freunde den Zutritt zu ihnen, durch Uebersetzungen französischer Stücke, verdienen mußten. So entstand die gemeinsame Uebertragung von Marivaux' Hannibal und von Regnard's Spielern. Etwas später zog Lessing seine Schülerarbeit: „Der junge Gelehrte", die Neubers auch später zur Aufführung brachten, Weiße seinen Entwurf zur Matrone von Ephesus hervor, der Lessing zur Bearbeitung desselben Stoffes veranlaßte. Das geistige Uebergewicht Lessing's war jetzt schon so groß, daß Weiße, als er den Entwurf des Freundes gesehen, sein Stück verbrennen wollte, was aber von diesem verhindert ward. Aehnlich ging es mit einem andern seiner Stücke, „Der Leichtgläubige". Lessing unterzog dasselbe einer ziemlich strengen Kritik und entwarf selbst einen Plan, zu dem er Motive aus Wycherley's Countrywife nahm. Die „Matrone von Ephesus", das einzige Stück Weiße's, das er in Alexandrinern schrieb, kam 1751 auf der Koch'schen Bühne zur Darstellung. Lessing's Leipziger Entwurf ging aber verloren. Die beiden von ihm erhalten gebliebenen Entwürfe zu diesem Stücke gehören der Hamburger Zeit an. Weiße's „Leichtgläubiger" wurde aufgeführt, aber nicht gedruckt. Die Uebersetzungen der Voltaire'schen „Mariamne" und des „Zerstreuten" von Regnard wurden wieder gemeinsam von ihnen verfaßt. Auch erhielt Weiße wahrscheinlich damals durch Lessing die Anregung zu seinem Krispus. 1748 verließ dieser Leipzig und es scheint, daß Weiße sich hierauf enger an Gottsched schloß, der schon früher nicht ganz ohne Einfluß auf ihn gewesen sein mag, da seine Lustspiele schon immer im Geiste der Gottsched'schen Doctrin nach der Schablone des französischen Charakterlustspiels gerathen waren. Sie behielten aber diesen Charakter auch bei, als das Verhältniß zu Gottsched wieder gelöst war. 1750 übernahm Weiße die Hofmeisterstelle bei dem jungen Grafen von Geyersberg, einem Neffen des nachmaligen Cabinetsministers Stubenberg, welcher

in Leipzig unter seiner Leitung studiren sollte. Er kam jetzt mit Cronegk, Rabener, Uz, Gellert, Gleim in Verbindung, was die Beziehungen zu Gottsched wieder schwächen mochte. Um diese Zeit schrieb er verschiedene kleine Vorspiele für die Koch'sche Gesellschaft und 1551 das Lustspiel: „Die Poeten nach der Mode", eine Satire auf Gottsched und die Schweizer zugleich. Auch das kleine Rührstück Juliane scheint um diese Zeit entstanden zu sein, wohl auf Anregung Gellert's.

Schon lange vor dieser Zeit war in England durch Gay's Bettleroper das Singspiel in Aufnahme gekommen. Coffey's Devil to pay war eine der erfolgreichsten Nachbildungen. Sie wurde, wie wir sahen, durch Borck (unter dem Pseudonym Buschmann) auf die deutsche Bühne gebracht. Auch fingen um diese Zeit die italienischen Intermezzisten an, Glück auf derselben zu machen. Der Abbruch, welchen die Schauspieler durch sie erfuhren, ließ diese ähnliche Mittel, sie zu bekämpfen, ergreifen. Neubers gaben hierzu das Beispiel. Besonders aber hatte sich Koch auf dieses Genre geworfen, der z. B. selbst noch zwischen die Acte des sterbenden Cato, Zwischenspiele wie die Serva padrona gelegt hat. Diese Zwischenspiele nahmen aber sehr rasch einen trivialen und leichtfertigen Ton und Charakter an, was berechtigten Tadel hervorrief. Dies veranlaßte Koch an Weiße die Aufforderung zu richten, Coffey's Teufel, da Schönemann die Borck'sche Uebersetzung nicht zur Benutzung herausgab, ein zweites Mal zu bearbeiten, wozu er von Standfuß die Musik schreiben ließ. Der Erfolg war so groß, daß dieses Beispiel allmählich eine wahre Fluth von Singspielen und Operetten in's Leben rief, zugleich aber auch eine neue literarische Fehde, da Gottsched, welcher hierin mit Recht die deutsche Oper wieder aufleben sah, was noch durch die Uebersetzungen und Nachahmungen der Dichtungen Zeno's und Metastasio's gefördert wurde, sich sofort gegen Koch und Weiße erhob. Minor führt nicht weniger als achtzehn verschiedene Streit- und Spottschriften über diesen Gegenstand an, obschon gewiß Manches verloren ging. Weiße, der sich nicht abhalten ließ, eine ganze Reihe derartiger Spiele zu schreiben, fand in Hiller einen Componisten von volksthümlicher Anziehungskraft und in Bruck und der Steinbrecher, die man die deutsche Favart genannt, treffliche Darsteller. Als später die Volksliederdichtung in Aufnahme kam, konnte Hiller nicht ohne Berechtigung sagen: „Weiße und ich haben

nicht mit diesem Titel geprahlt, aber unsere Lieder sind wirklich von der Nation, dem Volke der Deutschen gesungen worden."

Das Sujet von „Der Teufel ist los" klingt an das Motiv des Vorspiels von Shakespeare's bezähmter Widerspenstigen an. Eine Landedelfrau, welche ihre Umgebung peinigt, wird in die Frau eines Schuhflickers und diese in sie selber verzaubert, bis jener der Teufel ausgetrieben worden ist.

Auch bei Entwicklung dieses Genres sollte sich zunächst wieder die Abhängigkeit des deutschen Theaters vom Auslande darthun. Von Weiße's verschiedenen Dichtungen dieser Art liegt seinem „Lottchen am Hofe" (1767) Favart's: Le caprice amoureux ou Ninette à la cour; seiner „Liebe auf dem Lande" (1768) Annette et Lubin von Mad. Favart und La clochette von Ansaume; seiner „Jagd" Collé's La partie de chasse de Henri IV.; seinem „Dorfbarbier" (1771) Sedaine's Blaise, le savetier, zu Grunde. Nur „Der Aerntekranz" und „Die Jubelhochzeit" waren selbst erfundene Stoffe.

Die Singspiele Hiller's bilden einen der Ausgangspunkte der späteren deutschen komischen Oper. Keines derselben hat eine so ausdauernde Wirkung gehabt, als „Die Jagd", die z. B. in Dresden 1838 neu aufgenommen, noch einundzwanzig Wiederholungen erzielte und sogar um 1860 noch einmal am Friedrich Wilhelmstädter Theater in Berlin versucht wurde. Fast jede größere Schauspielertruppe, jede größere Stadt hatte jetzt ihren Operndichter und Componisten. Leipzig, Weimar, Gotha, Frankfurt a/M. und Prag bildeten Ausgangspunkte dafür. In Gotha hatten sich besonders Michaelis und Gotter*) für die Seyler'sche Truppe auf dieses Genre geworfen. Schweizer und Benda waren ihre hauptsächlichsten Componisten. In Mannheim versuchte sich der bekannte Buchhändler Schwan darin. Anton Klein aber gab ihr durch das historisch-patriotische Singspiel Günther von Schwarzburg einen höheren Schwung mit großem Erfolg. In Leipzig errang Daniel Schiebeler**) mit seiner romantischen Operette

*) Joh. Benj. Michaelis, geb. am 31. December 1746 zu Zittau, gest. am 30. September 1772 zu Halberstadt, hatte in Leipzig studirt, redigirte von 1770 an den Hamburger Correspondenten, übersiedelte nach Gotha, später nach Halberstadt, wo er Hausgenosse von Gleim war. Er schrieb einige Nachspiele und Operetten, unter letzteren Amor's Guckkasten und Herkules auf dem Oeta. — Auf Gotter komme ich an anderer Stelle zurück.

**) Daniel Schiebeler, 25. März 1741 zu Hamburg geboren, wo er 19. August 1771 als Kanonikus des dasigen Domcapitels starb, studirte in

Lisuart und Dariolette, nach Favart, componirt von Hiller, viel Beifall. Eschenburg, dessen Biographie er verfaßte, übersetzte ebenfalls eine Operette aus dem Französischen (Lucas und Hannchen), und auch Engel (Die Apotheke), Thümmel (Zemire und Azor von Marmontel), Musäus (Das Gärtnermädchen) und Wieland finden wir unter den Vertretern des Genres, das mehr und mehr in die Oper überging.

1755 traf Weiße mit Lessing wieder in Leipzig zusammen, der dem alten Freund sein Mißvergnügen an dessen letzten dramatischen Arbeiten nicht verhehlte. Durch ihn wurde er hier mit Ewald von Kleist, der damals in Leipzig lebte, und mit Brawe bekannt, der hier studirte und grade mit Cronegk und Breithaupt um den von dem Herausgeber der Bibliothek der schönen Wissenschaften ausgesetzten dramatischen Preis rang. Weiße will sowohl Cronegk, wie Brawe hierzu angeregt haben. Der Zug zur Tragödie lag aber damals überhaupt in der Atmosphäre des Lessing'schen Kreises. Er war es, der sowohl die Nicolai'sche Abhandlung über die Tragödie, als jenes Preisausschreiben hervor gerufenhatte. Der Briefwechsel zwischen Lessing, Nicolai und Mendelsohn aus dieser Zeit ist ganz von Erörterungen über diese Kunstgattung erfüllt. Außer Cronegk und Brawe war damals auch Kleist zu seinem Seneca, Lessing zu seiner Emilia Galotti, und Weiße selbst zu seinem Eduard III. mit tragischen Entwürfen beschäftigt. Gleichwohl kamen nur drei Concurrenzstücke zur Ablieferung, von denen trotz der Befürwortung des Brawe'schen Freigeist durch Lessing, der Cronegk'sche „Codrus" gekrönt wurde.*) Bei der Preisbewerbung des nächsten Jahres, für die

---

Göttingen und Leipzig, von wo er 1768 nach Hamburg zurückkehrte. Die obengenannte Operette wurde hier zum ersten Mal aufgeführt. Er schrieb auch mehrere Nachspiele.

*) J. Fr. von Cronegk, geb. 2. September 1731 zu Anspach, der Sohn des Generalfeldmarschallleutnants Freiherrn von Cronegk, studirte zu Halle und Leipzig die Rechte, betrieb aber nebenbei mit Eifer das Studium der Literatur und der Sprache, so daß er einen großen Theil der lebenden Sprachen zu lesen und zu schreiben verstand und ihre besten Schriftsteller fast auswendig wußte. In Leipzig gehörte er dem Gellert'schen Kreise an, der mit dem Lessing-Kleist'schen seine Berührungspunkte hatte. 1752 unternahm er eine Reise nach Italien und Frankreich. Nach seiner Rückkehr nach Anspach (1754) ward er zum Hofrath ernannt.

Cronegk den von ihm erworbenen Preis mit hinzuschlagen ließ, wurde sogar nur ein einziges Trauerspiel: „Barbarossa und Zephire“ von Breithaupt eingeliefert, welches aus Mangel an Besserem gekrönt wurde. Ursache war, daß Weiße, welcher inzwischen die Redaction der Bibliothek der schönen Wissenschaften übernommen, seinen Eduard III. wieder zurückziehen mußte; Gerstenberg, welcher sich mit seinem „Turnus“ zu bewerben gedachte, aber durch Weiße's Bedenken zurückgehalten wurde.

Von allen tragischen Entwürfen Weiße's scheint der des „Krispus“ der früheste gewesen zu sein. Er kam aber nicht am frühsten zur Ausführung. 1759 wurde von ihm bereits „Eduard III.“ und „Richard III.“ im ersten Theile der „Beyträge zum deutschen Theater“ veröffentlicht. Erst 1764 folgte der „Krispus“, doch war er schon 1760 beendet. 1761 entstanden dann „Mustapha und Zeangir“ und „Rosamunde“. „Die Befreiung von Theben“ gehört wahrscheinlich, wie „Atreus und Thyest“, dem Jahre der Veröffentlichung durch den Druck an; jenes also 1764, dieses 1766. „Romeo und Julia“ erschien 1767. Das bürgerliche Trauerspiel „Die Flucht“, welches das Motiv des Bruderhasses behandelt,

---

1757 schrieb er den Codrus, außer dem er auch noch einige Lustspiele, darunter „Der Mißtrauische“ und das unvollendete Trauerspiel „Olint und Sophronia“ hinterließ, welches von dem Schriftsteller Roschmann ergänzt wurde und in dieser Gestalt bei Eröffnung des ersten Hamburger Nationaltheaters zur Aufführung kam. Der Stoff dieses Stücks ist dem Tasso'schen Epos entnommen. „Der Mißtrauische“ ist eine Jugendarbeit des Dichters, auf welche Elias Schlegel's „Geheimnißvoller“ eingewirkt hat. Der Codrus, ein Alexandrinerdrama, erhielt vor dem Brawe'schen Freigeist den Vorzug, „weil die Charaktere darin besser beobachtet, die Sentiments angemessener, der Ausdruck und die Schreibart anständiger und ausgearbeiteter befunden wurden. Lessing erklärte später, daß dieses Stück den Preis nicht als Gutes, sondern als das Beste von denen erhalten habe, die sich damals bewarben. In Bezug auf die ganze dramatische Wirksamkeit Cronegk's heißt es bei Lessing: „Cronegk starb allerdings für unsere Bühne zu früh; aber eigentlich gründet sich sein Ruhm mehr auf das, was er nach dem Urtheile seiner Freunde noch hätte werden können, als was er wirklich geleistet hat.“ Es verdient noch bemerkt zu werden, daß Cronegk einer der Ersten war, die wieder auf das spanische Drama hinwiesen. Der in seinen gesammelten Schriften (1765) im ersten Bande befindliche kleine Aufsatz: „Die spanische Bühne“, sucht zu erörtern, wie Vieles das französische Theater dem spanischen zu verdanken habe. Erst 1769 übersetzte Gärtner Linguet's Beiträge zum spanischen Theater. — Auf Brawe muß ich an anderer Stelle zurückkommen.

fällt in die Zeit von 1769—70. Jean Calas, die letzte seiner tragischen Arbeiten, wurde 1774 vollendet.

So mittelmäßig alle diese Arbeiten heute erscheinen, übten sie doch damals zum Theil eine so große Wirkung aus, daß selbst Lessing's abfällige Kritik dieselbe nicht niederzuschlagen vermochte. Die ersten dieser Stücke sind noch in Alexandrinern geschrieben und zeigen die ganze Schwerfälligkeit, die wir an deutschen Dichtungen dieser Art zu jener Zeit überhaupt wahrnehmen. Der Einfluß, den Lessing auf Weiße ausübte, hatte aber zur Folge, daß er später der Behandlung in Prosa den Vorzug gab. Dagegen blieb er in der Composition der französischen Weise im Ganzen treu, wenn er auch die Einheit von Ort und Zeit als Grundsatz verwarf. Er konnte dem Zuge der Zeit zwar nicht soweit widerstehen, um dem englischen Drama nicht gewisse Vorzüge einzuräumen und sich in der Wahl der Stoffe von ihm leiten zu lassen, aber es sind doch nur die französirenden englischen Dramatiker wie Addison, Thomson, Young, welche ihn durch die Behandlung anzogen, wogegen ihn Shakespeare und die ihm verwandten Dichter, vielleicht weniger durch ihre Unregelmäßigkeit, als durch ihre Genialität und phantasievolle Kraft abstießen. Er setzt wohl in der Anzeige der Wieland'schen Shakespeare-Uebersetzung das Genie über die drei Einheiten, wirft aber doch die Frage auf, ob es nicht besser wäre, daß Shakespeare niemals übersetzt worden sei. Gerstenberg's Ugolino, in dem die drei Einheiten doch so peinlich gewahrt sind, stieß ihn ab, „weil er darin zu toll shakespearisirt" habe. Nur widerwillig hat Weiße sich in einigen seiner späteren Tragödien zum reimlosen Jambus entschlossen.

In Bezug auf Shakespeare hatte Weiße wenigstens insofern Recht, als er befürchtete, die schlechten Nachahmer würden, ohne die Schönheiten des Dichters zu fühlen, sich hauptsächlich an dessen Fehler halten. Nur daß er selbst wieder Schönheiten desselben für Fehler hielt. Mit keiner seiner Tragödien hat Weiße so viel Erfolg gehabt, als mit derjenigen, welche er in Nachahmung und unter dem Einfluß Shakespeare's geschrieben hatte, mit Romeo und Julia; denn was Richard III. betrifft, so wollte er, als er ihn schrieb, das Shakespeare'sche Stück noch gar nicht gekannt haben. Es läßt sich das Gegentheil freilich nicht nachweisen. Ist doch das Ganze, wie schon bemerkt, noch im Geiste des alten Alexandrinerdramas gehalten. Nur ist es fraglich, ob das, was

Lessing bei allem Tadel an diesem Werke noch rühmt, ohne Shakespeare'schen Einfluß entstanden sein würde.*) Lessing knüpfte an die Besprechung dieses Weiße'schen Stücks seine berühmten Erörterungen des Tragischen, die ihm zu seiner vernichtenden Kritik der Tragödie der Franzosen Veranlassung gaben. Er fand, daß das Stück seines Freundes den sich hieraus ergebenden Forderungen leider gar nicht entspreche und fährt darauf fort:

„Wenn nun aber von den Personen des Richard keine einzige die erforderlichen Eigenschaften hat, die sie haben müßten, falls er wirklich das sein sollte, was er heißt: wodurch ist er gleichwohl ein so interessantes Stück geworden, wofür ihn unser Publikum hält? Wenn er nicht Mitleid und Furcht erregt, was ist denn seine Wirkung? Wirkung muß er doch haben und hat sie. Und wenn er Wirkung hat, ist es nicht gleichviel, ob er diese oder jene hat? Wenn er die Zuschauer beschäftiget, wenn er sie vergnügt, was will man denn mehr? Müssen sie denn nothwendig nur nach den Regeln des Aristoteles beschäftiget und vergnügt werden? Das klingt so unrecht nicht; aber es ist darauf zu antworten: Ueberhaupt, wenn Richard schon keine Tragödie wäre, so bleibt er doch ein dramatisches Gedicht; wenn ihm schon die Schönheiten der Tragödie mangelten, so könnte er doch sonst Schönheiten haben. Poesie des Ausdrucks, Bilder, Tiraden, kühne Gesinnungen, einen feurigen, hinreißenden Dialog, glückliche Veranlassungen für den Akteur, den ganzen Umfang seiner Stimme mit den mannichfaltigsten Abwechslungen zu durchlaufen, seine ganze Stärke in der Pantomime zu zeigen &c. Von diesen Schönheiten hat Richard viele und hat auch noch andre, die den eigentlichen Schönheiten der Tragödie näher kommen. Richard ist ein abscheulicher Bösewicht, aber auch die Beschäftigung unsres Abscheus ist nicht ganz ohne Vergnügen, besonders in der Nachahmung. Alles, was Richard thut, ist Greuel; aber alle diese Greuel geschehen in Absicht auf etwas. Wir lieben das Zweckmäßige so sehr, daß es uns, auch unabhängig von der Moralität des Zweckes, Vergnügen gewährt. Und sonach beschäftigt uns das Stück durchaus und vergnügt durch diese Beschäftigung unsre Seelenkräfte. Das ist wahr; nur die Folge ist nicht wahr, die man daraus zu ziehen meint; nehmlich, daß wir also damit zufrieden sein können."

Als Weiße den Stoff von Shakespeare's Romeo und Julia bearbeitete, war diese Dichtung ihm aber sicher nicht unbekannt; wie ja schon in den zu Basel 1758 erschienenen Probestücken der englischen Schaubühne eine Uebersetzung davon erschienen war. Weiße glaubte natürlich Shakespeare übertreffen zu können, daher er in der Vorrede zu seinem Stück sagt: daß dieses Trauerspiel niemals Shakespeare's Triumph

*) Enthielt doch schon die Zeitschrift: Neue Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens, in ihrem 34. Stück v. J. 1755 einige Scenen des Shakespeare'schen Stücks in Prosaübersetzung. Siehe auch Genée, a. a. O.

gewesen sei und er die schönsten Situationen seiner Quelle unbenützt gelassen und unschickliche dafür hinzugethan habe. Solcher Anmaßung gegenüber war jene Abfertigung Lessing's selbst noch bei einem Freunde gerechtfertigt. Denn was hatte Weiße selber gethan? Die Handlung, wie Minor sagt, soweit vereinfacht, daß nichts mehr übrig geblieben sei, als eine bürgerliche Liebesgeschichte, die er mit Recht in Prosa behandelt habe. Romeo ist besonders schlecht bei ihm weggekommen. Vergiftet, ist er doch noch, als Julia wieder erwacht, am Leben. Trotz alledem hatte das Stück einen beispiellosen Erfolg. Mademoiselle Schulz, bei der Koch'schen Gesellschaft, machte Furore darin. Wenn Bodmer eine Parodie darauf schrieb, so hatte Weiße dafür die Genugthuung, es von d'Ozincourt, und zwar in Versen, übersetzt und in Paris mit Erfolg aufgeführt zu sehen. Im Uebrigen verhielt sich auch die deutsche Kritik diesmal durchgehend zustimmend. Allerdings hielt Lessing sein Urtheil zurück.

Wenn Weiße sich auch etwas darauf zu Gute that, daß trotz jener Verurtheilung Lessing's, sein Richard III. sich noch fort auf der Bühne erhielt, so zog er sich doch mehr und mehr vom Theater zurück. Er war überhaupt mit Lessing's Kritik nicht recht einverstanden. Er hielt sie nicht für „den Weg, das Drama unter uns zu befördern". „Auf Leute — heißt es einmal — die gewiß ihre großen Verdienste haben, wie Cronegk, Corneille, Voltaire schlägt er los und kleine Leute wie Hippel*) und der erbärmliche Löwen werden entschuldigt." Abgesehen davon, daß letzteres keineswegs völlig zutrifft, übersieht Weiße auch ganz, daß der Kritiker Werken, die ohne Prätension auftreten und eine nur mäßige Anerkennung finden, ganz anders gegenübersteht, als solchen, bei welchen das umgekehrte Verhältniß obwaltet, was ihn zu einer Berichtigung des Urtheils gradezu herausfordert. „Nach der Wirkung — heißt es bei Weiße ein ander Mal — die ein Stück auf dem Theater hervorbringt, urtheilt er (Lessing) niemals und das macht

*) Theodor Gottlieb von Hippel, der Vorläufer Jean-Pauls, am 31. Januar 1741 zu Gerdauen in Ostpreußen geboren, am 23. April 1796 gestorben, hat auch einige Lustspiele verfaßt: Der Mann nach der Uhr oder der ordentliche Mann (1765). Mit dem Glockenschlag 12 Uhr, eine erweiterte Bearbeitung des Vorigen (1786), und das Lustspiel: Die ungewöhnlichen Nebenbuhler (1768). Lessing beurtheilte nur das erste dieser drei Stücke und nicht eben günstig.

doch einen himmelweiten Unterschied und, meinen Gedanken nach, die wahre Probe eines Stückes aus." Nur freilich kommt Alles noch auf die Natur der Wirkung an, sonst müßten die seichtesten und fehlerhaftesten Stücke die besten sein, da grade von ihnen nicht wenige eine größere Wirkung auf der Bühne erzielen, als selbst noch die besten. „Ich denke — setzt er hinzu — mit Zittern daran, daß ich fünf Bände voll Tragödien und Komödien geschmiert (!) habe. Hätte Lessing bei meinen ersten Versuchen seine Geißel geschwungen, nimmermehr hätte ich eine Zeile drucken lassen und beinahe ist mir, seit er Alles niederreißt, aller Muth zu weiteren Versuchen vergangen."

An seiner Freundschaft und Hochachtung für Lessing änderte dies aber nichts. Als letzterer ihn in Leipzig verfehlt hatte, und dies als von ihm veranstaltet beurtheilt worden war, schrieb er an ihn, daß wenn dies der Fall wäre, er gar nicht verdient hätte, von ihm beurtheilt zu werden. „Mit Freuden gebe ich Ihnen alle meine theatralischen Tändeleien preis und ein Freund wie Sie ist mir lieber, als meine ganze Autorschaft."

Lessing's Fehde mit Klotz, der für Weiße gegen den letzteren auftrat, trübte aber gleichwohl ihr freundschaftliches Verhältniß. Lessing forderte offne Partheinahme von ihm, nicht als Freund, wohl aber als Redacteur eines kritischen Journals, wie die Bibliothek der schönen Wissenschaften, der er damals vorstand, es war; doch dazu war Weiße zu zaghaft.

Vom Jahre 1771 an widmete er sich hauptsächlich der Schriftstellerei für die Jugend. Er hatte das Glück auch hier wieder — durch seinen Kinderfreund — epochemachend zu werden. Sein letztes Werk war seine Selbstbiographie, die er 1802 beschloß. Kaum zwei Jahre später, am 16. Dezember 1804, machte der Tod seinem thätigen und wirkungsreichen Leben ein Ende. Nur Klopstock ward in ähnlicher Weise im Tode gefeiert, wie er.

Die Wirkungen, die er im Leben ausübte, müßten bei der Mittelmäßigkeit seines Talentes befremden, wenn sie sich nicht daraus erklärten, daß er den Ton für das Durchschnittsmaß der Bildung seiner Zeit auf's glücklichste traf. Heute haben seine Dramen, wie seine Schriften nur noch einen literarischen Werth. Seine Lustspiele erschienen 1783 in drei Bänden gesammelt, die Trauerspiele 1776—80 in fünf Bänden, die Opern 1767—71 und 1777 in drei Bänden.

Gotthold Ephraim Lessing,*) der Begründer unseres nationalen Dramas und Theaters, betrat gleichzeitig mit Felix Weiße als Schriftsteller die Bühne. Sohn des Pastor Joh. Gottfr. Lessing, zu Kamenz am 22. Januar 1729 geboren, bezog er 1741 die Meißner Fürstenschule, die ihm seine akademische Ausbildung gab. Schon hier entwickelte sich seine Neigung zum Drama an den Lustspielen des Plautus und des Terenz, die seine Lieblingsschriftsteller waren. Gottsched war zwar anfänglich auch sein poetischer Wegweiser, aber schon hier schlug er eine etwas von ihm ablenkende Richtung ein, insofern er sich zu den Halle'schen Dichtern hinneigte und besonders die Gelegenheitspoesie völlig verwarf. Schon hier entstand der Entwurf zu seinem Lustspiel: „Der junge Gelehrte", von dem auch einige Scenen hier ausgeführt worden sind.

1745 bezog Lessing, um Theologie zu studiren, die Universität Leipzig, vielleicht gleichzeitig mit dem um drei Jahre älteren J. Heinrich Schlegel, dem späteren Professor der Geschichte zu Kopenhagen, mit dem er schon auf der Schule befreundet gewesen sein soll, und der auch hier wieder zu seinem näheren Umgang gehörte und seine Bekanntschaft mit Felix Weiße vermittelte.

Der Umgang mit Mylius aber führte ihn, wie wir schon fanden, sehr früh in die schriftstellerische Carrière ein, was seinen Hang zu einer freien und selbständigen Lebensweise ebenso förderte, als das Verhältniß zu Weiße den Trieb zur dramatischen Production, der noch überdies durch die Vorstellungen der Neuber'schen Schauspielergesellschaft mächtig erregt und zur Thätigkeit angespornt wurde. Daneben vernachlässigte er aber keineswegs seine Studien, nur daß die Theologie gegen Mathematik und Philosophie sehr zurücktreten mußte, so daß das Lieblingsproject der Eltern, die ihn zum Geistlichen herangebildet zu sehen wünschten, nicht ohne heftige Kämpfe, schließlich aufgegeben ward.

Den Gottsched'schen Kreis scheint Lessing völlig gemieden zu haben, obschon seine ersten theatralischen Versuche in der Hauptsache nach der

*) G. E. Lessing, von Danzel und Guhrauer, II. Aufl. von Maltzahn und Boxberger, Berl. 1881. — A. Stahr, Lessing, sein Leben und seine Werke, 8. Aufl. Berl. 1877. — Hölscher, Lessing als Dramatiker, Siegen 1843. — Lessing's sämmtliche Werke, herausgegeben von Lachmann, 2. Aufl. von Maltzahn revidirt 1853—57.

von diesem vertretenen Richtung angehören. Er übersetzte in diesem Sinne nicht nur mit Weiße verschiedene französische Stücke, um dafür freien Eintritt zu den Neuber'schen Vorstellungen zu erlangen, sondern auch sein erstes eignes Lustspiel: Der junge Gelehrte, welches 1748 bei Neubers zur Aufführung kam, gehört der von Gottsched vertretenen französischen Schule noch an. Marivaux scheint hier besonders von Einfluß gewesen zu sein. Eine kleine Begebenheit aus den Leipziger Gelehrtenkreisen war dieser neuen Bearbeitung des Meißner Entwurfs aber auch noch zu Grunde gelegt worden. Der Druck von 1754 mag dann ebenfalls wieder manche Veränderungen erfahren haben. Das einactige Lustspiel Damon oder die wahre Freundschaft (1748 in den Mylius'schen Ermunterungen zum Vergnügen des Gemüths abgedruckt), Der Misogyn, Lustspiel in 3 Aufz. (1748 gefertigt, 1755 Berlin gedr.), Die alte Jungfer, Lustspiel in 3 Aufz. (Berlin 1749), Der Schatz, Lustpiel in 1 Aufz. (geschr. 1750 gedr. 1755) lassen den Dichter kaum selbständiger erscheinen, eher dürfte dies bei dem einactigen Lustspiel: Die Juden (geschr. 1749, gedr. 1754) und bei dem fünfactigen Lustspiel Der Freygeist, (geschr. 1749, gedr. 1755) der Fall sein,*) da diese Dramen durch die ihnen innewohnende Tendenz einen directen Bezug zur Zeit und auf inneres Leben bekunden. Die Freigeisterei spielte zu Lessing's Zeit eine große Rolle. Es wurde nicht nur viel gegen dieselbe, sondern auch über den Begriff derselben geschrieben. Gellert hat ihr z. B. einen ganzen Abschnitt in seinen Vorlesungen gewidmet. Lessing faßte in seinem Lustspiel den Freigeist als einen Menschen auf, der Glauben und Kirche lächerlich macht, aber doch nicht grade ein göttliches Wesen und ein zukünftiges Leben läugnet. Leute dieser Art können zwar, wie Brawe's Henley beweist, mit der Moral völlig brechen, müssen dies aber keineswegs immer thun, sondern mögen, wie dessen Clerdon und Lessing's Freigeist, auch nur Menschen sein, welche den Lebensgenuß zwar über die Moral stellen, diese aber nicht unter allen Umständen von sich abweisen, oder denen die Freiheit des Geistes nur höher gilt als der Glaube. In „Die Juden" glaubt Danzel sogar

*) Auch noch mehrere Entwürfe und Fragmente entstanden in dieser Zeit, z. B. von dem Lustspiel: Weiber sind Weiber und von dem Trauerspiel Giangir oder der verschmähte Thron, welches für dasjenige Stück gilt, welches Lessing zu schreiben aufgab, weil Koch die Neuber'sche Truppe verließ.

schon die Keime zum Nathan erblicken zu können, allerdings nur, was den Grundgedanken betrifft: daß selbst noch die höchste Tugend unabhängig von dem religiösen Bekenntnisse sein könne. Das Stück rief nach seinem Erscheinen im Druck einen Briefwechsel zwischen Lessing, dem Göttinger Michaelis und Mendelssohn hervor.

Die Composition all dieser Dramen folgt noch dem alten französischen Schema. Der „Freygeist" ist sogar nach einem französischen Stücke gearbeitet. Die Charaktere gehören noch immer den alten traditionellen, auf abstracten Begriffen beruhenden Theatertypen an und zeigen nur schwaches individuelles Leben. Den Bedienten und Kammermädchen ist noch immer die hergebrachte conventionelle Stellung zuertheilt, die sie zu vorlauten Vertrauten ihrer Herrschaft macht. Auch am Alexandriner hat Lessing in diesen Stücken noch fest gehalten. Im Einzelnen haben aber daneben Plautus und Holberg noch mit auf sie eingewirkt. Wie sehr Lessing hier noch den Gottsched'schen Grundsätzen anhing, geht, wie schon Hettner nachwies, aus der Vorrede (vom Jahre 1749) zu den Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters hervor, welche er 1750 mit Mylius herausgab. Obschon hier die ausschließliche Nachahmung der Franzosen gerügt und auf die englischen*) Stücke hingewiesen wird, die uns um Vieles näher, als sie ständen, so erklärt sich Lessing doch noch ganz für die Lehre der Einheiten und hebt Gottsched's Verdienste um das deutsche Theater hervor. Ja, Hettner will selbst in Lessing's Henzi (ein Fragment eines Trauerspiels, das Lessing 1753 veröffentlichte) noch den Anhänger der französischen Regeln erkennen, sowie den Partheigänger Gottsched's in seiner Tarantula, einer Satire auf die Oper. Danzel stellt dagegen diejenigen Punkte in's Licht, in denen sich Lessing nach ihm bereits im Henzi von jenen Regeln frei gemacht habe.

Aber nicht nur auf dramatischem Gebiete, auch auf dem der Lyrik und Kritik hatte sich Lessing schon damals (hauptsächlich in den Mylius'schen Zeitschriften) hervorgethan und damit selbst bei Männern, wie Michaelis, Beifall gefunden. Auch erwachte sein Selbstgefühl. Schon 1749 schreibt er an seinen Vater: „Wenn man mir mit Recht

*) Daß Lessing schon jetzt mit dem englischen Theater bekannt worden war, beweist sein dieser Zeit angehöriger Entwurf zu „Der Leichtgläubige" und der zu „Der gute Mann", da er zu jenem aus Wycherley's Countrywife und zu diesem Congreve's Double dealer entlehnte.

den Titel eines deutschen Molière beilegen könnte, so könnte ich gewiß eines ewigen Namens versichert sein. Die Wahrheit zu gestehen, habe ich zwar sehr große Lust, ihn zu verdienen, aber sein Umfang und meine Ohnmacht sind zwei Stücke, die auch die größte Lust ersticken können." Indem er jedoch in Betracht zieht, wie wenig bisher in Deutschland im Drama geleistet worden, fährt er fort: „Habe ich da also sehr übel gethan, daß ich zu meinen Jugendarbeiten etwas gewählt habe, worinnen noch sehr wenige meiner Landsleute ihre Kräfte versucht haben? Und wäre es nicht thöricht, eher aufzuhören, als bis man Meisterwerke von mir gelesen hat?"

Gleichwohl ist in seinen bisherigen Dramen kaum etwas zu finden, was das später so bedeutend hervortretende Genie Lessing's schon irgend angekündigt hätte. Wie die Entwicklung des deutschen Dramas, ja der deutschen Dichtung überhaupt, vollzog sich auch die seine nur ganz allmählich mit dem Fortschritt des ästhetischen Denkens und der Kritik, deren muthiger, mächtiger Bannerträger er späterhin wurde. Aus dieser Erkenntniß konnte Lessing am Schluß seiner Dramaturgie noch sagen: „Ich bin weder Schauspieler, noch Dichter. Man erweiset mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letzten zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freygebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet, ist ein Mahler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für Genie hält. Was in den neueren Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Critik zu verdanken habe." Das heißt dem Fortschritt der Kritik, wie er sie übte. Gewiß besaß Lessing mehr vom Dichter in sich, als er hier einräumen will, gewiß war aber auch bei ihm nur die eine Seite desselben, die des künstlerischen Verstandes, in bedeutenderer Weise und zwar mit Hülfe der künstlerischen Reflexion und einer von lebendigem Gefühl durchdrungenen künstlerischen Kritik zur Entwicklung gekommen. Dieser Geist der Kritik, der, in einem skeptischen Hange seiner Natur wurzelnd, jede sich ihm entgegenstellende Ansicht an der Kraft des Widerspruchs prüfte, und sich hierbei bisweilen bis zum Paradoxen hinreißen ließ, für die Untersuchungen, welche er anstellte, aber so überaus fruchtbar wurde, begann schon zu jener Zeit

sich in ihm zu regen. Auch stand, als er 1748 Leipzig verließ und erst nach Wittenberg, bald darauf aber nach Berlin übersiedelte, bereits eins in ihm fest, sein schriftstellerischer Beruf. Lessing wurde aber nicht nur Schriftsteller, sondern brachte auch diesen Stand, wie Danzel sagt, in Deutschland überhaupt erst zu Ehren, indem er ihn als etwas Selbständiges auffaßte, eine neue Aera der Dichtung begründete, neue Muster für dieselbe aufstellte und der Wissenschaft neue und große Gesichtspunkte eröffnete. Seine Bedeutung als Schriftsteller liegt in dem lebendigen Interesse an dem geistigen Leben seiner Zeit und seiner Nation, das er überall förderte. Nicht aus bloßer individueller Anlage, sondern zugleich aus diesem Interesse sind, wie Danzel sehr richtig hervorgehoben, alle die glänzenden Eigenschaften, die wir an seinen Schriften bewundern, „die schlagende Polemik, der siegende Scharfsinn, der allezeit fertige Witz", die epigrammatische treffende Kürze des Ausdrucks entsprungen.

Mylius, der an die Vossische Zeitung berufen worden war, hatte auch Lessing mit nach Berlin gezogen, der hier, der Subsistenzmittel wegen, zunächst Uebersetzungen aus dem Französischen und Spanischen in Angriff nahm. Die Uebertragungen des Catilina von Crébillon und von Calderon's Das Leben ein Traum wurden begonnen, die schon oben erwähnte Vierteljahrsschrift: „Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" dann in Gemeinschaft mit Mylius eröffnet. Sie sollte die Vorarbeiten zu einer allgemeinen Geschichte der dramatischen Poesie liefern, die damals noch fehlte. Noch wurde Gottsched als derjenige bezeichnet, der zur Ausführung dieses Unternehmens der Geeignetste sei. Den Ausgang nahmen die Beiträge von den Alten, dem Lustspieldichter Plautus ist Lessing's erster Artikel gewidmet. Daneben erscheint eine Uebersetzung der Corneille'schen Abhandlung über die Tragödie und eine Besprechung von Voltaire's Englischen Briefen. In der Anzeige der Poetik von Curtius kommt Lessing auf die Aristotelischen Regeln zu sprechen. Er nimmt hier noch eben so wenig Anstoß an der französischen Auslegung derselben, wie an Voltaire's Beurtheilung Shakespeare's, woraus Hettner den Schluß zieht, daß Lessing von diesem damals kaum mehr, als die Borck'sche Uebersetzung des Julius Caesar gekannt haben möge.

Ueber den jähen Abbruch der „Beyträge" hat bei Mylius das Nöthige schon gesagt werden können. Mylius zerfiel kurze Zeit

später mit den Besitzern der Vossischen Zeitung und Lessing wurde nun mit der literarischen Kritik an dieser betraut. Es erschien in Folge davon eine von ihm redigirte Beilage unter dem Titel: „Das Neuste aus dem Reiche des Witzes", in der Lessing sich mehr und mehr von Gottsched lossagte und über diesen und die Schweizer zu einem bedeutenderen, selbständigen Standpunkt erhob. Zum ersten Mal schwang er hier gegen sie seine kritisch-satirische Geißel, vor Allem gegen Schönaich, den unberufenen und ungeschickten Vertheidiger Gottsched's. Die Schweizer griff Lessing unter Anderem bei der Einseitigkeit ihrer Polemik gegen den Reim und die Regel an. Er nimmt den Reim aber durchaus nicht in Allem in Schutz, noch setzt er das Heil der Dichtung nur in die Regel. Doch erklärt er, nicht einsehen zu können, was die Freiheit des Dichters gewonnen habe, wenn man ihm für die Fessel des Reims die noch schwerere der Metrik anlege, noch warum der Dichter die Schwierigkeit jenes ersten nicht zu überwinden vermöge. „Es giebt nur allzu Viele, welche glauben, ein hinkendes heroisches Sylbenmaß, einige lateinische Wortfügungen, die Vermeidung des Reims, wären hinlänglich, sie aus dem Pöbel der Dichter zu ziehen." Lessing erkennt mit den Schweizern zwar an, daß die Phantasie die vornehmste Kraft in der Dichtung sei und daß sich immer nur erst von den Werken des Genies Regeln ableiten lassen, das Genie also über der Regel stehe. Es gilt ihm aber für eben so sicher, daß für die kleineren Leute die Regel die Krücke sei, an der allein sie vorwärts zu kommen vermögen.

Lessing hatte in Berlin eine Menge Beziehungen angeknüpft, durch die er unter Anderem in ein Verhältniß zu Voltaire gerathen war, welches, wahrscheinlich nur durch Nachlässigkeit, einen unliebsamen Ausgang nahm, der Voltaire Gelegenheit gab, Lessing einer literarischen Unterschlagung zu zeihen. Die Sache machte viel Aufsehen und hat möglicherweise mit zu der feindseligen Haltung beigetragen, die Lessing, indignirt, gegen Voltaire späterhin zeigte, obschon er darin jedenfalls nicht weiter ging, als es sich mit seiner schriftstellerischen Ueberzeugung vertrug.

Nicht nur der Raum, sondern auch der Zweck dieses Buchs verbietet mir, hier weiter auf das Leben und die umfassende literarische Thätigkeit des denkwürdigen Mannes einzugehen, als es die Darstellung der Entwicklung des deutschen Dramas zu fordern scheint.

Ich übergehe daher die gelehrten Arbeiten, zu denen er durch die ihm übertragene Ordnung der Bibliothek des früheren Besitzers der Vossischen Zeitung, J. A. Rüdiger, angeregt wurde, unter denen sich auch die mit dem Namen „Rettungen" bezeichneten Abhandlungen befinden, zu welchen das Studium Bayle's den hauptsächlichsten Anstoß gab. Ich übergehe ferner die gegen die Vordringlichkeit des Magister S. G. Lange in gelehrten Dingen gerichtete Schrift: „Vademecum", in welcher Lessing's kritischer Geist zum ersten Male in voller, vernichtender Stärke aufblitzte, und berühre nur flüchtig, die Preisschrift: „Pope ein Metaphysiker" weil sie ein Product seines Verhältnisses zu Nicolai und Mendelssohn ist, die Beide auf die Entwicklung seiner dramaturgischen Ansichten nicht ohne Einfluß blieben. Dieses Verhältniß ward erst bei dem zweiten Berliner Aufenthalte Lessing's geknüpft, nachdem er wieder über ein Jahr in Wittenberg zugebracht hatte. Obschon es nicht zu bezweifeln ist, daß Nicolai und Mendelssohn den ungleich größeren Nutzen aus diesem Verhältnisse zogen, so war es doch auch für Lessing jedenfalls fruchtbar.

Mit Nicolai verband er sich schriftstellerisch zum ersten Mal bei der Herausgabe der theatralischen Bibliothek, welche 1754 zu Berlin erschien und bis 1758 fortgesetzt wurde. Der erste Aufsatz darin, „Geschichte der englischen Schaubühne", rührt nach Nicolai's Versicherung aber von diesem her. Es kommt hier noch keineswegs zu einem eingehenderen Urtheil über Shakespeare. Wie der ganzen Zeit lagen auch damals noch Lessing die Dramen des Zeitalters Dryden's und seiner Nachfolger näher als dieser, was genugsam aus dessen in der Theatralischen Bibliothek enthaltenen Aufsätzen „Ueber das Leben des Herrn Jacob Thomson" und „Von Johann Dryden" erhellt. Besonders stellte er hier noch jenen sehr hoch, wie er ja auch die Uebersetzung seiner dramatischen Werke veranlaßte und die Herausgabe mit einem Vorwort begleitete (1756). Doch auch dem italienischen und spanischen Theater wendet er hier seine Aufmerksamkeit zu. Wie sich auch hier schon die ersten Keime zu zweien seiner bedeutendsten dramatischen Werke, zu „Miß Sara Sampson" und zu „Emilia Galotti" erkennen lassen. Für letztere fand er, nach eigner Angabe, die erste Anregung in der „Virginia" des spanischen Dichters Don Agostino de Montiano Luyando, die hier im Auszuge mitgetheilt wird. Für jene finde wenigstens ich die Abhandlung „Ueber das weinerliche oder

rührende Lustspiel" von Bedeutung, wegen des Zusammenhangs dieses letzteren mit dem bürgerlichen Trauerspiele*) der Engländer, auf das er daher hier schon hinweist; besonders wenn man berücksichtigt, daß die Sara ganz im Anfange des Jahres 1755 (zu Potsdam) geschrieben, wahrscheinlich aber schon im vorausgegangenen Jahre entworfen wurde. Englischer Einfluß ist außer Zweifel. Nicht nur hat ihm Richardson's Clarissa, sondern auch das Drama der Engländer erkennbare Anregungen zu diesem Stücke gegeben. Wenn die von Danzel hervorgehobene Aehnlichkeit Mellefont's mit Congreve's Double dealer auch von keinem weiteren Belang ist, so ist dafür die mit Lillo's Merchant of London um so bemerkenswerther. Auch war damals schon Moore's Gamester über die deutschen Bühnen gegangen und Lessing mit der bürgerlichen Tragödie des altenglischen Theaters so vertraut, um nachweisen zu können, daß in dem letztgenannten Stücke nicht nur Motive aus Hill's Fatal Extravagance, sondern auch aus der alten Yorkshire tragedy benutzt seien, die neuerdings von Lillo wieder bearbeitet worden war. Gleichwohl ist Danzel der Meinung, daß Lessing mit seiner Sara ein ganz neues Genre begründet habe, indem er das bürgerliche Drama der Engländer der criminalistischen Sphäre enthoben hätte, in der es bis dahin noch immer befangen gewesen sei. Das letzte ist unrichtig. Die Engländer besaßen bereits zu Shakespeare's Zeit bürgerliche Trauerspiele, von denen dies in noch entschiedener Weise als von Miß Sara Sampson zu rühmen ist, wofür ich mich nur auf Heywood's A woman kill'd with kindness zu berufen brauche. Doch ist es keineswegs nothwendig, daß Lessing dieses oder irgend ein anderes englisches Stück dieser Art gekannt habe. Jedenfalls aber fand er zu dieser Erneuerung Anregung in Dubos' Réflexions critiques sur la Poesie, die er damals gekannt haben muß, weil er in seiner theatralischen Bibliothek (1755. 3. St.) einen ganzen Abschnitt daraus mittheilte. Hier heißt es nämlich, daß die Tragödie nicht ohne tieferen Grund vornehmlich Fürsten und Heroen zum Gegenstand ihrer Darstellung mache, insofern nur diese der Sphäre der bürgerlichen Strafgesetze enthoben und nur den ewigen ungeschriebenen Gesetzen unterworfen seien. Daher auch schon vor Erscheinen der Miß Sara Sampson (Anfang 1755) ein deutscher

*) Ein Name, den Gottsched zuerst in Deutschland angewendet hat.

Schriftsteller in den „Neuen Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens" in einem Aufsatz: „Ueber das bürgerliche Trauerspiel" (die Bezeichnung war also jetzt schon geläufig) als nothwendige Forderungen für dasselbe folgende aufstellen konnte:

1) Es darf keiner Mordgeschichte ähnlich sehen —
2) Die Personen dürfen nicht sprechen wie die Prinzen, aber man darf nicht vergessen, daß es ein Trauerspiel ist —
3) Sie dürfen nicht aus der Fabel genommen sein —
4) Sie sind sorgfältig zu wählen; nicht alle, die das Leben bietet, passen hinein.

Es darf überdies nicht übersehen werden, daß man damals in Frankreich auch schon auf dem Wege zum bürgerlichen Trauerspiel war; daß Diderot in seinen Bijoux indiscrets schon darauf hingewiesen hatte, Destouches in der dramatischen Benutzung Richardson'scher Motive Lessing vorangegangen war (in seiner Paméla), Voltaire (in seiner Nanine) bald hierin nachfolgte und auch Goldoni seine Paméla bereits geschrieben hatte.

Die Bedeutung von Miß Sara Sampson für die Entwicklung des deutschen Dramas und der deutschen Bühne liegt also nicht sowohl darin, daß Lessing ein neues Genre damit begründete, noch daß er, wie Hettner gemeint, durch sie zur entschiedeneren Abwerfung der Zwingherrschaft der französischen Tragik gedrängt habe. Denn was das erste betrifft, so ist das Familiendrama, das er damit in Deutschland in's Leben rief, einer kräftigen Entwicklung, einem höheren Aufschwung des Dramas und der Bühne später auch wieder sehr hinderlich gewesen; und was das zweite angeht, so zeigt sich Lessing in diesem Stücke, trotz des theilweisen Abfalls von der französischen Compositionsweise, selbst noch zu sehr von ihr abhängig. Er hat zwar den Scenenwechsel auch in dem einzelnen Act eingeführt, er hat bis gegen den Schluß hin eine, wenn auch nicht innerliche, so doch äußerliche Zweitheilung der Handlung gewagt, im Uebrigen entwickelt sich aber sein Stück ganz in der bei den Franzosen beliebten conventionellen Weise, mit Hülfe von Vertrauten und unzulänglichen Nothbehelfen, von denen ich nur das sonderbare Zugeständniß Mellefont's hervorheben will, die Marwood als eine Verwandte bei Sara einzuführen und die Unklugheit, die Rachsüchtige und Verzweifelte mit dieser allein zu lassen. Besonders schwach erscheinen, was die Com-

position betrifft, die zwischen dem alten Sampson und seinem Diener abspielenden Scenen und der starre Parallelismus der zweitheiligen Handlung.

Nach meiner Meinung liegt die Bedeutung der „Miß Sara“ vielmehr in dem Umstande, daß sie das erste aus einem lebendigen Interesse geschriebene Drama der Deutschen war und einen aus starken, heftigen Gefühlen entwickelten Conflict mit der Dialektik der Leidenschaft und mit einer großen und vertieften Kenntniß der menschlichen Seele, des menschlichen Herzens, mit einer auf der deutschen Bühne bisher noch ungeahnten Kraft und Bewegung des dramatischen Ausdrucks zur Darstellung brachte. Sie überragte hierin alle bisher bekannten Werke derselben, diejenigen Lessing's mit eingeschlossen. Und da sie durch all diese Vorzüge der Schauspielkunst zugleich ganz neue, dankbare Aufgaben stellte, ihr ganz neue Wirkungen erschloß und in den bedeutenderen Darstellern der Zeit gelehrige Interpreten fand, so wurde der Eindruck, welchen sie ausübte, auch ein wahrhaft epochemachender.*) Zum ersten Mal hörte man von der Bühne die natürliche Sprache der ächten Leidenschaft, wenn auch noch meist durch das Medium des Verstandes und einer casuistischen Redekunst. Dieser Erfolg wirkte sogar durch das von Grimm gegründete Journal Etranger nach Frankreich hinüber, da in diesem (März 1757), wahrscheinlich von der Hand Nicolai's, zu lesen stand: „Mr. Lessing, auteur des comédies: „Le jeune savant etc.“ a fait de plus une tragédie dans le goût anglais, intitulée: „Miss Sara Sampson“, qui a reçu des applaudissements universels“. 1761, also nach Lessing's Uebersetzung von Diderot's Dramen, folgte im Decemberhefte desselben Journals eine sehr eingehende und instructive Beurtheilung, die, nach Lessing's eigner Angabe, von keinem Geringeren als Diderot selbst herrühren soll. Lessing erlangte daher schon damals eine gewisse Berühmtheit in Frankreich, wie denn sein Stück in einer Uebersetzung von Trudaine de Montigny bei Hofe dargestellt wurde. Auf die Aehnlichkeit mit Voltaire's Ecossaise (1760) habe ich aber beim französischen Drama (S. 333) schon hinweisen können.

*) Die erste Aufführung fand 1755 in Frankfurt a/O. durch die Ackermann'sche Gesellschaft statt. Ramler schreibt darüber an Gleim: Die Zuschauer haben dreieinhalb Stunde zugesehen, stille gesessen wie Statuen und geweint.

Die Wirkung, welche Lessing mit „Miß Sara Sampson" erzielte, läßt sich am besten aus dem Einfluß erkennen, den er damit auf die nachfolgende dramatische Production ausgeübt hat. Das Stück hatte eine Menge Nachahmungen, die, sei es den Stoff, oder einzelne Motive, Situationen und Charaktere oder auch nur die Behandlung und den Ton des Vortrags betrafen und bald bewußte oder nur unbewußte, directe oder indirecte waren. August Sauer in seiner Monographie Brawe's*) zählt zu diesen Stücken Rhinsolt und Sapphira von Martini**) (1755); Lucie Woodwill von Pfeil (1756)***); Die Lissaboner von Chr. Gottl. Lieberkühn (1757); den uns schon von dem Nicolai'schen Preisausschreiben her bekannten Renegat von Breithaupt (1757), nach ihm die erste deutsche Schicksalstragödie. Das Stück, das ein geschichtliches Gewand trägt, hat, seinem Gegenstande nach, mit Miß Sara Sampson nichts Verwandtes. Nur in der Behandlung des Dialogs und in einzelnen Situationen zeigt sich der Lessing'sche Einfluß. Herder beabsichtigte später das mittelmäßige Machwerk neu zu bearbeiten, wie er ja auch selbst den Plan zu einem bürgerlichen Drama: „Mendoza und Alveri" entwarf. Jenes selbst ist im 4. Band des Theater der Deutschen enthalten. Es wurde 1764 von Stephanie neu überarbeitet. Auch Clementine von Porretta von Wieland, wie die Clarissa (1765) von J. H.

*) Straßburg 1878.

**) Christ. Leber. Martini, geb. 1727 zu Leipzig, Sohn eines Buchhändlers, trat 1750 als Schauspieler bei der Schönemann'schen Gesellschaft ein. Er hatte sich schon 1752 als dramatischer Schriftsteller im Lustspiel (Die Heirath durch's Loos) versucht, dem später noch mehrere nachfolgten. Rhinsolt und Sapphira ist nach einer Erzählung Gellert's gearbeitet. Doch ist der Stoff wohl älteren Ursprungs.

***) Joh. Gebh. Pfeil, geb. zu Magdeburg, wo er später als Prediger wirkte, gest. 1777 zu Berlin, derselbe, den Goethe als Student in Leipzig kennen lernte und von dem er sagt, daß er ihm das Bedeutende des Stoffs und das Concise der Behandlung mehr und mehr schätzen gelernt, ohne ihm doch klar machen zu können, wo jenes zu finden und wie dieses zu erreichen sei, schrieb auch noch ein zweites bürgerliches Trauerspiel: Das Muttersöhnchen, und zwar wie das obengenannte in Prosa. Der Anlage des letzteren liegt unverkennbar „Miß Sara" zu Grunde. Der Held, Carl, ist so wie Mellefont, zwischen die Liebe zweier Frauen gestellt, von denen sich aber die eine überwindet. Der Dichter hat das Lessing'sche Motiv noch mit dem der Blutschande und des Vatermords in Verbindung gebracht, so daß es nicht an grausigen Wirkungen fehlt.

Steffens,*) nach einem Richardson'schen Romane, der Bankerot von J. J. Dusch, von welchem schon früher die Rede war, Miß Fanny von J. C. Brandes (1766), auf den ich noch weiter unten zurückkomme (er überarbeitete später das Stück als Der Schiffbruch); Carl von Drontheim, Trauerspiel in fünf Acten von O. N. Baumgarten (1765), welches aber mehr eine Nachahmung Brawe's, als Lessing's zu nennen ist und Chr. Fel. Weiße's Amalia (1765), dieses trotz des glücklichen Ausgangs, werden von Sauer hierher gerechnet; sowie endlich das fünfactige Trauerspiel Julia von Sturz;**) Miß Jenny von einem Unbekannten; das fünfactige Trauerspiel Olivie***) (1774) von Brandes; Johann Faust, Trauerspiel in fünf Acten von dem Wiener Theaterdichter Paul Weidmann, den ich noch zu berühren habe und Franz Jeger's Eugenia und Amynt (1771), das auch an den Freigeist Brawe's mit anklingt. Hiermit sind freilich die Nachwirkungen des Lessing'schen Stücks entfernt nicht erschöpft, was sich schon allein aus dem Einfluß erkennen läßt, den es auf Goethe's Clavigo und Stella und auf Schiller's Kabale und Liebe gewonnen.

Brawe's Freigeist fällt in die Zeit, da Nicolai, der sich mit Mendelssohn zur Herausgabe der Bibliothek der schönen Wissenschaften verbunden und den damals in Leipzig, wo die Zeitschrift gedruckt wurde, aufhältlichen Lessing zur Uebernahme der Correctur bewogen hatte, einen Preis für das beste deutsche Trauerspiel aussetzte und durch seine Abhandlung über die Tragödie und die sich daran knüpfenden Erörterungen der drei Freunde das Interesse für das Drama, welches durch den Krieg in den Hintergrund getreten war, bei Lessing wieder auf's lebhafteste anregte. Ich habe schon darauf

*) Aus Nordhausen gebürtig; wirkte als Conrector und Rector zu Celle, starb 1784. Schon früher erschienen von ihm mehrere nach lateinischen und griechischen Mustern gearbeitete Stücke, sowie 1752 das christliche Drama Sabinie.

**) Helfrich Peter Sturz (geb. 16. Februar 1736 zu Darmstadt, gest. 12. Nov. 1779 zu Bremen,) studirte in Göttingen, Jena und Gießen. Er trat in dänische Dienste, wurde nach Struensee's Tod entlassen und dann in Oldenburg angestellt. Er hat noch verschiedene biographische Werke, sowie die vorzüglichen Reisebriefe v. J. 1768 geschrieben. Seine Schriften erschienen gesammelt 1779 bis 1782. Julia ist sein einziger dramatischer Versuch (im 6. Thl. des Theater der Deutschen. Berl. u. Leipz. 1768 abgedruckt).

***) Im 10. Band des Theater der Deutschen.

hinweisen können, wie der ganze Lessing'sche Kreis in Leipzig von diesem Interesse ergriffen und fortgerissen wurde. Besonders gilt dies von einem jungen Manne, der hier damals studirte.

Joachim Wilhelm von Brawe,*) am 4. Februar 1738 in Weißenfels geboren, gehörte einem alten Adelsgeschlechte an, das sich bis in das 11. Jahrhundert zurückverfolgen läßt. Er erhielt seine akademische Ausbildung zu Schulpforta, wo er von 1750—55 verweilte, dann aber die Universität Leipzig bezog und ein eifriger Anhänger des Philosophen Crusius wurde. Die philosophische Richtung seines Geistes ist ohne Zweifel nicht ohne Einfluß auf die Stoffwahl des obengenannten Dramas gewesen, noch mehr aber dürfte ihn Lessing hierbei bestimmt haben, der damals die späteren englischen Tragiker mit Interesse studirte. Jedenfalls liegt Young's Trauerspiel The revenge sowohl Brawe's Freigeist, wie seinem Brutus zu Grunde. Doch auch Miß Sara Sampson hat im Einzelnen mit darauf eingewirkt, möglicherweise auch noch der Faustentwurf Lessing's, da schon 1755 von seiner Bearbeitung dieses Stoffs als eines bürgerlichen Dramas die Rede war. Mendelssohn schreibt am 19. Nov. d. J. an Lessing: „Wo sind Sie, liebster Lessing, mit Ihrem bürgerlichen Trauerspiele? Ich möchte es nicht gern bei dem Namen nennen, denn ich zweifle, ob Sie ihm den Namen Faust lassen werden. Eine einzige Exclamation — o Faustus! Faustus! — könnte das ganze Parterre lachen machen".

Brawe begann seinen Freigeist Anfang 1756 und schickte denselben im Februar d. J. mit einer warmen Empfehlung Lessing's an Nicolai ein.**) Er ist, wie Sara Sampson in Prosa geschrieben und behandelt die raffinirte Rache eines Eifersüchtigen, Henley, eines Mischlings von Jago und Mephistopheles, doch ohne Beider Humor, der seinen Nebenbuhler Clerdon zum Abfall vom Glauben an Gott und Tugend verleitet. Clerdon hat in Folge davon seine Geliebte, Miß Grenville, verlassen, die, ihn immer noch liebend, ihren ihm befreundeten Bruder veranlaßt hat, ihn aus den Schlingen Henley's zu retten. Wie in Miß

*) August Sauer a. a. O.

**) Er erschien zuerst als Anhang zum ersten und zweiten Bande der Bibliothek der schönen Wissenschaften v. J. 1757, dann mit Brutus in „Trauerspiele von Brawe", Berlin 1767, herausgegeben von Lessing; auch im Theater der Deutschen.

Sara Sampson der alte Sampson und sein Diener mit Mellefont, trifft hier auch Miß Grenville und deren Bruder mit Clerdon in einem Gasthof und zu ähnlichem Zwecke zusammen. Henley weiß Grenville jedoch zu verdächtigen, so daß Clerdon denselben zum Zweikampfe drängt und ersticht. Dies ist für Henley der Augenblick, das Werk seiner Rache zu vollenden, indem er nun Clerdon Alles entdeckt. Dieser, in Verzweiflung darüber, mordet erst ihn, dann sich selbst. Clerdon ist ein ebenso zwischen Gutem und Bösem hin- und herschwankender Charakter wie Mellefont, doch wie alle Personen des Stücks in verallgemeinernden Linien gezeichnet. Licht und Schatten stehen unvermittelt nebeneinander. Das Stück zeigt alle Fehler eines Anfängers, besonders was die Motivirung betrifft, und großen Mangel an Lebensbeobachtung, sowie eine bedenkliche Neigung zu moralisirender, auf Rührung abzielender Tendenz — zugleich aber allenthalben Merkmale eines entschiednen Talents. Vom Freigeist wendete Brawe sich unmittelbar der Dichtung seines Brutus zu. Ein Zusammenhang beider Dichtungen läßt sich schon daraus erkennen, daß auch dieses Stück wieder Motive aus dem Young'schen Drama enthält: Ein Nebenmotiv des Freigeist ist hier zum Hauptmotive gemacht worden, obschon es der historische Stoff keineswegs mit sich brachte — der Vatermord nämlich. Ich glaube in Brawe's Brutus einen Versuch zu erblicken, das Familiendrama der bürgerlichen Sphäre zu entheben und seiner Darstellung einen höheren Stil zu verleihen. Es lag dazu nichts näher, als wieder zurück auf die antiken Stoffe der französischen Tragödie zu greifen. Auch mochten hierzu nur die stärksten der aus den Verhältnissen des Familienlebens zu entwickelnden Katastrophen, wie Verwandtenmord, Blutschande 2c. tauglich erscheinen, von denen das Drama der Alten ja ebenfalls reichlich Gebrauch gemacht hatte. Daß Lessing auch hierbei Brawe beeinflußt hat, läßt sich aus verschiedenen Umständen schließen. Zunächst verfolgte Lessing damals selbst ähnliche Absichten.*) Fällt in diese Zeit doch schon der Entwurf zur Emilia

---

*) „Ich wünsche — schreibt Gebler am 9. December 1773 von Wien an Nicolai — daß Ew. Hochedelgeb. Hoffnung wegen der Erscheinung des Lessing'schen Dr. Faust zutreffen möge. Mir hat unser großer, aber zu wenig gegen das Publikum freigebiger Freund auf mein Befragen mündlich anvertraut, daß er das Süjet zweimal bearbeitet habe, einmal nach der gemeinen Fabel, dann wiederum

Galotti, in welcher die altrömische Virginiussage als ein in den höheren Kreisen spielendes modernes Familiendrama behandelt werden sollte. Während aber Lessing in dem Kindesmord ein antikes Motiv auf Verhältnisse der Gegenwart übertragen wollte, ergriff Brawe ein der modernen Dichtung (Voltaire's Mahomed) entnommenes Motiv, den Vatermord, um es auf Verhältnisse der alten Geschichte anzuwenden. Wie Brawe, beschäftigte sich ferner auch Lessing damals viel mit den griechischen Tragikern, wozu er schon durch sein in diese Zeit fallendes Studium des Aristoteles angeregt werden mußte. Doch auch auf die sprachliche Behandlung des Brutus, der in reimlosen Jamben mit stumpfem Ausgang aber freier Cäsur geschrieben ist, wirkte Lessing wohl ein, da dieser, wie ich schon zu berühren hatte, damals entschlossen war, in Zukunft nur in diesem Versmaße zu dichten, und auch wirklich das um diese Zeit geschriebene Fragment Kleonnis darin gedichtet hat. Es ist überhaupt möglich, daß Lessing in seinem Kleonnis auch selbst das Motiv des Vatermords noch mit aufgenommen haben würde. Wie Brawe dazu gekommen, grade die Geschichte des zweiten Brutus zur Behandlung dieses Motivs auszuersehen, läßt sich nicht näher bestimmen. Sauer glaubt, daß Nicolai hierzu die Veranlassung gab, der in seiner Abhandlung über das Trauerspiel, Brutus als besonders geeigneten tragischen Stoff bezeichnet hatte. Vielleicht aber hielt sich Brawe auch nur an die Thatsache, daß Brutus an Caesar gewissermaßen selbst einen Vatermord begangen, worauf der bekannte Ausruf des sterbenden Caesar ja hinwies, und nun das Schicksal an ihm grade hierin Vergeltung üben sollte.

Brawe, der noch auf der Universität eine Stelle als Regierungsrath in Merseburg übertragen erhielt, reiste vor Uebernahme derselben zum Besuch seiner Eltern nach Dresden, wo er sofort nach Ankunft lebensgefährlich erkrankte und am 7. April 1758 verschied. Sein früher Tod hat sein Talent vielleicht günstiger beurtheilen lassen, als es sich mit der Zeit erwiesen haben dürfte. Denn was würde man von dem ungleich begabterern Leisewitz oder Gerstenberg nicht noch zu erwarten berechtigt gewesen sein, wenn diese unmittelbar nach der Schöpfung

---

ohne alle Teufelei, wo ein Erzbösewicht gegen einen Unschuldigen die Rolle des schwarzen Verführers vertritt. Beide Bearbeitungen erwarten nur die letzte Hand."

des Julius von Tarent oder des Ugolino uns wie Brawe entrissen worden wären? Und doch — was haben sie trotz eines langen Lebens der Bühne noch weiter gegeben?

Auch theoretisch beschäftigte sich Lessing damals sehr mit dem Drama, was für die Entwicklung seines, wie des deutschen Theaters überhaupt, von großer Bedeutung werden sollte, obschon es zunächst seine dramatische Thätigkeit mehr zurückgehalten, als gefördert zu haben scheint. Veranlassung gab die erwähnte Abhandlung Nicolai's über das Trauerspiel. Dieser hatte die Aristotelische Lehre von der die Leidenschaften reinigenden Aufgabe des Tragischen dahin berichtigen wollen, daß er dieselbe nicht sowohl in die Reinigung, als in die Erregung der Leidenschaft setzte. Er glaubte die Lehre Corneille's von der Bewunderung mit der von Schrecken und Mitleid versöhnen zu können und ersuchte Lessing, ihm hierüber seine Meinung, zu sagen. Dieser bestritt seine Auffassung und behauptete, daß die Tragödie, indem sie die verschiedensten Leidenschaften darstelle, hierdurch keineswegs diese, sondern immer nur Mitleid zu erregen habe, eben so wenig aber Schrecken, das ja nur eine plötzliche Ueberraschung des Mitleids, noch auch Bewunderung, die nur das überflüssig gewordene Mitleid sei. Die Tragödie solle die Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern, da der mitleidige Mensch der beste Mensch sei. Lessing trat also hier für eine Auslegung des Aristoteles ein, die sich mit der alten Ansicht vom moralischen Endzweck des Dramas zu setzen suchte, an der damals besonders die besseren Schauspieler, um ihren Beruf zu vertheidigen, noch mit Entschiedenheit festhielten. Auch Lessing hat sich nie ganz davon frei gemacht. Möser war wohl der erste, welcher in seinem Harlekin (1761) mit Offenheit aussprach, daß nicht das Moralische Absicht der Kunst sei, daß Niemand Musik, Tanz oder Trauerspiele aufsuche, um sich zu bessern, sondern um sein Gemüth zu erheitern, zu beruhigen, zu sammeln und dadurch den ermüdeten Geist zu ernsthaften Pflichten vorzubereiten. Lessing drang aber bei den weiteren Erörterungen dieses Gegenstands mit Mendelssohn allmählich tiefer in diesen ein. Er zeigte, daß die Bewunderung immer ein Feind des Mitleids, als des wahren, ausschließlichen Zweckes des Tragischen sei, und es nicht darauf ankomme, dieses Gefühl nur hier und da in uns zu erregen, sondern uns fortlaufend dafür in Anspruch zu nehmen. Wenn dieser Proceß auch gewisse Ruhepunkte verlange, so dürften diese

doch nichts enthalten, was dem Mitleiden entgegen sei, oder dasselbe aufhebe. Auch verwahrt sich Lessing, das Vergnügen an schönen Gegenständen auf den Schein des Realen oder, wie es hier heißt, auf die Illusion begründen zu wollen, da vielmehr der aesthetische Genuß ganz von der Fähigkeit abhänge, von der Wirklichkeit des Wahrgenommenen abstrahiren zu können, d. i. also von der hierdurch gewonnenen Freiheit des Gemüths. Eben nur hierauf beruhe die Lösung des Räthsels, warum selbst das Häßliche uns noch befriedigen könne. Denn die Lust, die durch leidenschaftliche Erregung des Trauerspiels in uns erweckt werde, und welche nach Dubos daraus zu erklären sei, daß uns diese letztere ein lebhaftes Gefühl von uns selbst gebe, würde sonst leicht von der Unlust über die Gegenstände überwogen werden können, daher es eben die Aufgabe des Dichters sei, dies, trotz aller Naturwahrheit, stets zu verhindern. Hieraus erkläre sich nun aber auch, warum uns die Tragödie niemals in die Leidenschaften selbst mit versetzen dürfe, welche sie darstelle, sondern in einen von dem der spielenden Personen völlig verschiedenen Zustand, der aber nichtsdestoweniger ganz von ihm abhängig und durch ihn bestimmt sein müsse, was eben vom Mitleiden gilt.

Schon damals also wurde der Grund zu jenen wichtigen Erörterungen gelegt, welche später durch Veröffentlichung in der Dramaturgie so epochemachend werden sollten und auch auf Lessing's Abhandlung über die Fabel nicht ohne Einfluß geblieben sind. Es ist bemerkenswerth, daß, wie groß auch die Veränderungen waren, welche Lessing in dem geistigen Leben seiner Zeit hervorrief, er doch immer nur als Reformator desselben auftrat, an Fragen anknüpfte, die er schon vorfand, von dem, was er bestritt, doch so viel wie möglich zu erhalten suchte, und indem er dabei der seine Zeit überwiegend beherrschenden Verstandesrichtung treu blieb, sich bei allem Widerspruch doch noch als Kind derselben bewährte. So brachte er, indem er neue Gesetze und neue Muster aufstellte und hierdurch eine neue Epoche in der Entwicklung des deutschen Geisteslebens einleitete, zugleich die frühere zu überraschendem, glänzendem Abschluß. So waren es grade die schon vor ihm besonders bevorzugten Dichtungsformen, denen auch er wieder vorzugsweise sein Interesse zuwendete und, wie der Fabel und dem Sinngedicht, zum Theil eine höhere Bedeutung beilegte, als wir denselben heute zuzuerkennen vermögen. So waren ihm denn auch sie

und nicht nur das Drama Gegenstand umfassender Untersuchungen. Grade bei der Untersuchung der Fabel sollte sich jedoch wieder zeigen, daß das Drama zuletzt immer der Mittelpunkt seines aesthetischen Interesses war und blieb. Auch für die Fabel erklärte Lessing Handlung für das wesentlichste Merkmal. Doch verstand er hier unter ihr im allgemeinsten Sinne nur die Zusammengehörigkeit einer Zahl von Veränderungen als eines Ganzen. Er erklärte die Fabel zugleich für die einzige Dichtungsart, welche auf einen moralischen Lehrsatz hinauslaufe, dessen Exemplicirung ihr Endzweck sei, wodurch er freilich wieder erwies, daß sie eigentlich gar keine Dichtung ist, weil diese ja ihren Zweck in ihrer Darstellung unmittelbar selbst haben muß. Die Fabel kann und muß also nach ihm die Darstellung ihrer Handlung immer da abbrechen, wo der durch das Beispiel zu erweisende Lehrsatz erwiesen ist. Die dramatische Handlung hat dagegen, wie er fortfährt, außer der Absicht, welche der Dichter mit ihr verbindet, auch noch eine innere, welche ihr selbst zukommt, die Absicht der Handelnden nämlich. Sie kann daher nie eher aufhören bis diese erreicht ist, und die Darstellung wird um so vollkommner sein, je mehr die Absicht des Dichters mit dieser der Handlung innewohnenden Absicht zeitlich zusammenfällt.

Danzel wies nach, von welcher Wichtigkeit Lessing's Talent für die Fabel und das Epigramm für seinen Stil geworden ist, wie sehr die Charaktereigenthümlichkeit dieses letztern davon bestimmt wurde. Seine Schreibart habe nicht nur etwas Epigrammatisches, sondern den metaphorischen Elementen derselben liege auch die Absicht zu Grunde, „seine Gedanken auf allgemein gültige Typen zurückzuführen“, als welche ihm nun eben die Fabeln galten. In Beidem zeigt Lessing einen großen Reichthum, was hinlänglich beweist, daß es ihm nicht an Phantasie fehlte, wenn diese bei ihm auch fast ganz unter der Herrschaft des Verstandes stand. Sie aber ist es vorzugsweise, die seiner dramatischen Sprache die treffende Bildlichkeit, die realistische Fülle, die spitze Schärfe gegeben, Vorzüge, die in seinen späteren Schriften zu glänzendster Ausbildung kamen.

Wie sehr Lessing Allem, was er damals trieb, die Richtung auf's Drama gab, erhellt auch aus den nach seiner Rückkehr nach Berlin mit Nicolai herausgegebenen Literaturbriefen (1759), in denen er nun auf's Vollständigste mit der Doctrin Gottsched's brach und zum ersten Mal mit begeisterter Entschiedenheit für Shakespeare eintrat. „Wenn

man die Meisterwerke des Shakespeare mit einigen bescheidenen Veränderungen unseren Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von besseren Folgen gewesen sein, als daß man sie mit Corneille und Racine so bekannt gemacht hat." — „Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden und am leichtesten von so einem, das Alles blos der Natur zu danken zu haben scheinet und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschrecket." — „Shakespeare war zu groß, sich unter die Sclaverei der Regeln zu demüthigen. Er brachte dasjenige, was Andere der Kunst und der Nachahmung zu danken haben, aus dem Ueberflusse seines eignen Geistes hervor. Man muß ihn unter die Anzahl derjenigen von den Dichtern rechnen, die man Erfinder nennt, und deren es vielleicht in allen Weltaltern und aus allen Völkern zusammengenommen nicht viel über ein Dutzend wird gegeben haben." — Nur noch von Gerstenberg war die Bedeutung Shakespeare's bisher in Deutschland in ähnlicher Weise zur Anerkennung gebracht worden, und wenn die Literaturbriefe nichts weiter bewirkt hätten, als die Dictatur Gottsched's vollends zu brechen und Wieland zur Uebersetzung der Shakespeare'schen Dramen zu bestimmen, so würde ihre Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Dramas doch kaum hoch genug zu veranschlagen sein.

Trotz dieser Bewunderung Shakespeare's hielt sich Lessing in seinen ferneren dramatischen Arbeiten doch von jeder directen Nachahmung fern, ja er schlug zunächst sogar einen gradezu entgegengesetzten Weg darin ein. In demselben Jahre, in dem die Literaturbriefe begonnen wurden, erschien der Philotas, im letzteren selbst der Entwurf zu Faust. Auch die Entwürfe zu der Schicksalstragödie: Das Horoscop und zu dem Trauerspiel Fatime scheinen damals entstanden zu sein. Ich erwähnte bereits, wie Klopstock mit seinem Tod Adam's Kleist zum Seneca und dieser Lessing zu seinem Philotas angeregt haben soll. Es lag überhaupt in Lessing's Art, sich von Entwürfen und Arbeiten seiner Freunde zur Nacheiferung bestimmen zu lassen. So hatte ihn auch Cronegk's „Codrus" zur Bearbeitung desselben Stoffs aufgemuntert. Beim Philotas wirkte aber wohl überdies noch das Studium der Griechen, insbesondere des Sophokles auf ihn ein, dessen Leben er bald darauf schrieb (1766). Nicht minder dürfte die Atmosphäre der Zeit und der Umgang mit Kleist Theil an der Wahl solcher Stoffe wie Philotas und Kleonnis, gehabt haben, die beide das

Kriegsleben zum Gegenstand nahmen und den Soldatenstand zu verherrlichen suchten, worin sie sich als Vorläufer der Minna von Barnhelm darstellen. Philotas, ein einactiges, in Prosa geschriebenes Trauerspiel, von dem die Liebe ganz ausgeschlossen erscheint, behandelt die Geschichte eines gefangenen Königssohns, der, fürchtend, die Liebe seines Vaters zu ihm könne diesen zu Handlungen hinreißen, welche sich nicht mit seiner Würde und seinem Ansehen vertrügen, sich selber den Tod giebt.

Zur selben Zeit bethätigte sich Lessing aber auch noch in einer ganz andern, an seine Miß Sara Sampson wieder anknüpfenden Weise im Drama, indem er die Schauspiele Diderot's übersetzte und von einer dramaturgischen Abhandlung begleitet herausgab, in der er mit Wärme für dessen Ansichten und seinen père de famille eintrat. Unzweifelhaft hat dessen Doctrin auf Erfindung und Charakter der Minna von Barnhelm*) mit eingewirkt, die sich so recht auf dem Boden bewegt, den Diderot als den des genre comique sérieux bezeichnet und dem er als Gegenstand die Pflichten und Tugenden der Menschen zugewiesen hat. „Man hätte das Stück „Die Großmüthigen" betiteln sollen" — hieß es in den Göttinger gelehrten Anzeigen darüber — „denn selbst der Reitknecht ist so edel gesinnt, daß er sich zum Schuldner seines Herrn macht und die beiden Hauptpersonen bestreiten sich aus lauter feinen Empfindungen." Es ist gewiß, daß Lessing, indem er das Diderot'sche Drama empfahl und als Muster aufstellte, das deutsche in eine Richtung trieb, welche durch die dilettantirende und die erwerbsmäßige Bühnenschriftstellerei, besonders die schriftstellernden Schauspieler, sehr rasch einer trivialen Verflachung und einer krankhaften Empfindsamkeit, einer verlogenen moralischen Schönfärberei verfiel, deren Auswüchse die Bühne ganz überwucherten. Allein es ist nicht weniger gewiß, daß dies Alles nur möglich war, weil, wie Mendelssohn in einem seiner Literaturbriefe sagte, das genre comique sérieux für die Deutschen die rechte Gattung war, so daß es mit dem ernsten Lustspiele eben nur in Deutschland recht Ernst werden könnte.

Gegen Ende 1760 verließ Lessing zum dritten Male Berlin, um

*) W. A. Passow, Ueber Lessing's Minna von Barnhelm. Meininger Schulprogramm.

die Stelle eines Secretärs bei dem Gouverneur von Breslau, dem Generalleutnant Tauentzien anzutreten, die ihm nicht nur die Muße zu geselligem Lebensgenuß, sondern auch zu neuen literarischen Arbeiten ließ, zumal er seine regelmäßige Mitarbeiterschaft an den Literaturbriefen damals eingestellt hatte. Er gewann hier die Anschauungen, die er in seiner Minna von Barnhelm niedergelegt hat, ein Stück, welches noch heute für das beste deutsche Lustspiel gilt und zwar, trotz der eben gerügten Einseitigkeit, in mehr als einer Beziehung mit Recht. Es war die große That Lessing's, darin mit der Bühnentradition entschieden gebrochen zu haben, und statt der conventionellen Theaterfiguren lauter unmittelbar dem Leben entnommene und von einem lebendigen Interesse bewegten Charaktere, von scharfer, frischer, sich wirkungsvoll von einander abhebender Individualität in einer, durch sorgfältige, geistvolle und doch dabei ganz natürliche Motivirung anmuthend fesselnde Handlung vorzuführen. Hier war den Deutschen nicht nur der Weg zu einem wahrhaft nationalen Drama eröffnet, sondern auch ein überaus liebenswürdiges, glänzendes Muster dafür aufgestellt. Hier wurden der Schauspielkunst eine ganze Reihe der anregendsten, lohnendsten Aufgaben geboten, deren Lösung ihr zu einer wahren Schule für eine ganz neue, selbständige Entwicklung werden konnte und wurde. Wenn es ein Glück für Lessing war, Talente wie Eckhof, Borchers, Ackermann, Brückner, Großmann, Schröder, die Mecour, die Brandes u. A. zur Interpretation seiner Werke zu finden, so war es für die damaligen Schauspieler von nicht minderem Werth, sich an einem Dichter wie Lessing und an seinen dramaturgischen Lehren schulen zu können.

Danzel hat mit Geist die Frage aufgeworfen, ob das pointilleuse Ehrgefühl Tellheim's nicht vielleicht mit auf dem Studium des spanischen Dramas beruhe, mit dem Lessing um diese Zeit sich schon näher vertraut gemacht hatte? Wie hoch sich Lessing in diesem Stück über Diderot erhoben, hat aber Niemand besser in Kürze ausgedrückt, als Frau von Staël, indem sie sagte:

Lessing en général pensait comme Diderot sur l'art dramatique. — Mais Diderot, dans ses pièces mettait l'affectation du naturel à la place de l'affectation de convention, tandis que le talent de Lessing est vraiment simple et sincère.

Lessing schrieb in Breslau aber auch an dem Laokoon, einem

Werke, in dem er die Grenzen der einzelnen Künste näher zu bestimmen suchte, die von den Schweizern, durch den Vergleich der Dichtkunst mit der Malerei, in bedenklicher Weise verwischt worden waren. Angeregt zu der eigenthümlichen Form, in der es geschah, dürfte er wohl durch Shaftesbury (The judgment of Hercules) worden sein. Auch die Entwürfe zum Alcibiades, Philoktet, Seneca, Nero entstanden schon hier. Der Laokoon erschien 1766, Minna von Barnhelm 1767 (in der zweibändigen Sammlung der Lustspiele) im Druck. Beide wurden erst in Berlin vollendet, wohin Lessing sich nach Aufgabe seiner Stelle Anfang 1765 wieder gewendet hatte. Der Aufführung seines Lustspiels stellten sich anfangs Bedenken entgegen, die aber schließlich niedergeschlagen wurden; doch kam es in Hamburg erst nach Auflösung der Löwen'schen Entreprise durch die Ackermann'sche Gesellschaft (1769) zur Darstellung. Borchers errang große Anerkennung als Tellheim und später als Wirth, Ackermann als Wachtmeister, Mad. Ackermann als Minna und Dem. Mecour als Franziska. Eckhof stieß dagegen als Tellheim auf Widerspruch. Der beispiellose Erfolg des Stücks rief eine ganze Reihe von Nachahmungen und Gegenstücken — die sogenannten Soldatenstücke — in's Leben, der übrigen Einwirkungen auf die dramatische Production nicht zu gedenken. Von ihnen seien hier nur Stephanie's d. J. Die Werber und die Abgedankten Offiziere, Brandes' Graf Olsbach, Engel's Eid und Pflicht, Möller's Graf Waltron, Lenz' Die Soldaten, Iffland's Albert von Thurneisen &c. hervorgehoben. In's Französische wurde Minna von Barnhelm 1772 durch den Schauspieler Großmann unter dem Titel Minna de Barnhelm ou les aventures de militaires, 1774 von Rochon de Chabannes als Les amans généreux übertragen, denen 1739 noch eine Bearbeitung von Henry Jouffray: Wilhelmine de Barnhelm ou change de soldat folgte. In England erschien eine freie Bearbeitung von Johnson davon auf der Bühne unter dem Titel: The disbanded officer (1786), der eine Uebersetzung The school for honour or the chance of war (1799) nachfolgte.

Die Herausgabe des Stücks fiel nahezu mit der Berufung Lessing's an die Hamburg'sche Theaterentreprise zusammen. Während man in Berlin von einer so seltenen Vereinigung geistiger Kräfte, wie Lessing, Mendelssohn, Nicolai, Sulzer und Ramler für das

Theater keinen Vortheil zu ziehen wußte, hatte sich, wie wir gesehen, in Hamburg eine Anzahl Theaterfreunde zur Gründung eines deutschen Nationaltheaters zusammengefunden. An der Spitze des Unternehmens standen die Kaufleute Abel Seyler, Bubbers und Tillmann, von denen der erste durch sein Verhältniß zur Schauspielerin Hensel, seiner nachmaligen Gattin, dafür gewonnen worden war. Er spielte auch später noch eine große Rolle im Schauspielwesen der Zeit. Die Seele der Unternehmung aber war der uns schon bekannt wordene Löwen, dem die artistische Leitung des Theaters übertragen wurde, nachdem man das Ackermann'sche neue Schauspielhaus von diesem ermiethet hatte. Von Löwen wurde nun Lessing, zunächst als Theaterdichter, berufen. Er lehnte dies ab, erbot sich jedoch, dem Unternehmen als Dramaturg und Kritiker seine Kräfte zu widmen. Dies führte zu der in der deutschen Theater- und Bildungsgeschichte so berühmten Hamburger Dramaturgie, welche noch heute als ein nicht wieder erreichtes Muster productiver Kritik dasteht, gleichwohl aber bereits im Entstehen den Keim ihres frühen Todes in sich trug.*) Dies lag in dem Widerspruch, daß die Theaterkritik von einem Mann hier ausgeübt werden sollte, welcher in gewissem Umfang zugleich noch ein Mitglied der Verwaltung war. Die Kritik erhielt hierdurch einen amtlichen Charakter und wurde eben deshalb von den Schauspielern mit um so größerer Empfindlichkeit aufgenommen. So anerkennend, so behutsam im Tadel Lessing gegen sie auch verfuhr, so vermochte er doch bei all seiner Autorität den Widerwillen derselben nicht zu besiegen. Dem. Mecour, eine im Lustspiele vorzügliche Darstellerin, welche seine Kritik am wenigsten zu fürchten gehabt hätte, machte es sofort zur Bedingung, in seinen Theaterbesprechungen weder im Guten, noch im Bösen genannt zu werden, eine Prätension, auf welche Lessing seltsamerweise auch einging. Am 22. April war das Theater mit Olint und Sophronia und einem Prologe von Jacob Dusch eröffnet worden und schon nach dem 20. Stück der Dramaturgie, in welchem er eine Anspielung auf die Rollensucht von Mad. Hensel gewagt, fühlte er sich veranlaßt, die Beurtheilung der Schauspieler ganz aufzugeben. Im August war er der Arbeit bereits so müde, um an

*) Siehe über sie: Fr. Schröter und Rich. Thiele. Lessing's Dramaturgie. Halle 1878.

Nicolai schreiben zu können: „Daß ich ungern diesen Wisch (das neue Stück der Dramaturgie) schmiere, können Sie glauben." Es kann nicht Wunder nehmen, daß das Publikum, welches an dem Theater selbst so wenig Antheil nahm, daß dieses ein nur kurzes Dasein jämmerlich fristete, den Lessing'schen Besprechungen um so weniger Interesse entgegenbrachte, je ernster und tiefer dieser auf seinen Gegenstand einging. Am 19. April 1769 erschien die letzte Ausgabe der Dramaturgie, 4 Nummern umfassend, worin der Dichter nicht ohne Bitterkeit Abschied von seinen Lesern nahm: „Wenn das Publikum fragt: was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen: Nichts! sich selbst antwortet, so frage ich wiederum: und was hat das Publikum gethan, damit etwas geschehen konnte? Auch nichts, ja, noch etwas Schlimmeres als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert, es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen."

Was die Dramaturgie betrifft, so war, trotz ihrer Trefflichkeit, Lessing an der Theilnahmlosigkeit des Publikums selber mit Schuld. Sie war weit weniger für dieses, als für die Gelehrten, Dichter und Schauspieler geschrieben. Es genügt, dafür auf einen einzigen Umstand hinzuweisen, der auch von Schröter und Thiele bereits in's Licht gestellt worden ist: auf das unregelmäßige Erscheinen der Stücke. Nur die Vorstellungen von 52 Abenden, vom 22. April bis 28. Juli 1767, sind in den 104 bis Ostern 1769 reichenden Nummern besprochen worden.*) Was hierbei das Tagesinteresse des Publikums verlor, wurde freilich für Kunst und Wissenschaft tausendfach eingebracht, doch ist es falsch und ungerecht, die heutigen regelmäßigen Theaterbesprechungen mit der Lessing'schen Dramaturgie in Vergleich zu ziehen. Der dramatischen Kunst wurde durch sie eine rationelle, feste Grundlage gegeben, deren sie bisher noch entbehrt hatte. An die Stelle der alten Vorurtheile trat ein scharfes, wohlbegründetes Urtheil. Das schon tief erschütterte Ansehen der französischen Tragödie und der französischen Regeln erlitt eine neue und entscheidende Niederlage.

*) Stück 1— 26 erschien von Anfang Mai bis Anfang Aug. 1767 einzeln.
„ 27— 31 „ „ „ Aug. bis Mitte Aug. 1767 einzeln.
„ 32— 35 „ am 8. Oct. 1767 zusammen.
„ 36— 82 „ bis Ostern 1768 einzeln.
„ 83—105 „ „ „ 1769 zusammen.

Das des französischen Lustspiels und des Diderot'schen Familiendramas wurde dagegen verstärkt. Die Lehre des Aristoteles ging geläutert aus der kritischen Analyse hervor. Für das spanische Drama wurde ein lebhafteres Interesse zu wecken gesucht, das englische Theater empfehlend beleuchtet, Shakespeare's Größe zu bewundernder Anerkennung gebracht. Und dies Alles in einer Sprache und Darstellung, die bei aller Gründlichkeit und Gelehrsamkeit nie der Frische, des Witzes und der Satire, und des geistigen Glanzes entbehrte. Es ist hier unmöglich, auf das Einzelne einzugehen. Ich muß mich begnügen, eine einzige Stelle hervorzuheben, welche sich über Shakespeare im Vergleich mit den Franzosen verbreitet:

„Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden ist Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter, als Corneille, obgleich dieser die Alten sehr wohl und jener fast gar nicht gekannt hat. Corneille kommt ihnen in der mechanischen Einrichtung und Shakespeare im Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigne Wege er auch wählet, und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten beschritt."

Aber Shakespeare soll darum nicht unmittelbar nachgeahmt werden.

„Shakespeare will studirt, nicht geplündert sein. Alle, auch die kleinsten Theile beim Shakespeare sind nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dieses verhält sich zu der Tragödie des französischen Geschmacks ungefähr wie ein weitläufiges Frescogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring. Wenn man den Aermel aus dem Kleid eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muß man ihm nicht wieder einen Aermel, sondern einen Rock daraus machen. Thut man aber dieses, so kann man auch wegen der Beschuldigung des Plagiums ganz ruhig sein."

So gering die Theilnahme an der Dramaturgie anfänglich schien, von so außerordentlich weitreichender Nachwirkung sollte sie werden.*) Ihr wichtigster Einfluß lag darin, daß man das Theater als eine nationale Angelegenheit zu betrachten begann, die Gründung feststehender Bühnen in Angriff nahm, sich um die Hebung des Schauspielerstandes bemühte und für die Kunst desselben dasselbe zu thun versuchte, was Lessing in seiner Dramaturgie für den dramatischen Dichter gethan. Auch wurde der von ihm entfesselte Geist der Kritik allmählich auf alle anderen Gebiete des geistigen Lebens übertragen; und

*) 1785 wurde sie von Franz Cacault, Professor der Pariser Militärschule, in's Französische übersetzt.

dem Studium Shakespeare's, sowie später dem der Spanier ein wachsendes Interesse, eine steigende Begeisterung zugewendet. Nicht nur die eigentlichen Anhänger, wie Ramler, Sulzer, Eschenburg, Engel wurden von Lessing beeinflußt, es gab kaum einen bedeutenderen Mann in Deutschland, der sich seinem Einfluß zu entziehen vermochte, und grade diejenigen, welche eine ablenkende oder scheinbar ganz neue Richtung verfolgten, wie Gerstenberg, Herder und die Männer des Sturmes und Dranges waren nicht am wenigsten von ihm angeregt worden.

Inzwischen hatte der Umstand, daß ein Stück des Bergedorfer Predigers Joh. Ludw. Schlosser (geb. 1738 zu Hamburg, gest. 1815), Der Zweikampf, zwar, wie es scheint, ohne sein Zuthun, in Hamburg zur Aufführung kam und kurz darauf mit einigen anderen Jugendarbeiten desselben auch noch im Druck erschien,*) den alten Streit der orthodoxen Geistlichkeit gegen die Schauspiele wieder angefacht, an dessen Spitze diesmal der zelotische Hauptpastor der Katharinenkirche, J. M. Goeze, stand, dessen gegen das Theater gerichtete Schrift: „Theologische Untersuchung der Sittlichkeit der heutigen Schaubühne", die Billigung der theologischen Facultät in Göttingen erhielt und hierdurch eine weittragende Bedeutung erlangte, obschon der Hamburger Senat durch ein Edict vom 13. Nov. 1769 jede weitere Streitschrift in dieser Sache verbot. Merkwürdigerweise verhielt sich Lessing damals ganz still. Erst bei Gelegenheit seines eignen späteren Streites mit Goeze griff er auf diese Händel zurück, die in der That für die Entwicklung des Dramas nicht gleichgiltig waren, so daß Goethe sogar sagen konnte: sie seien es gewesen, „welche die Freunde der Bühne leider genöthigt, diese eigentlich nur der höheren Sinnlichkeit gewidmete Anstalt für eine sittliche auszugeben, was die Schriftsteller selbst sich hätten gefallen lassen, ohne zu bemerken, daß sie die Gottsched'sche Mittelmäßigkeit durchaus fortsetzten und sie, ohne es zu wollen und zu wissen, perpetuirten." In der That hat dieser neue Streit viel dazu beigetragen, die alte Lehre von dem sittlichen Zweck der Bühne neu zu befestigen und besonders das Familiendrama in eine platte, lehrhafte Richtung gedrängt.

1769, im October, erhielt Lessing eine Berufung vom Erbprinzen

*) Neue Lustspiele. Bremen 1768. Enthält noch: Die Comödianten, Das Mißverständniß und Die Maskerade.

Ferdinand von Brauschweig als Bibliothekar nach Wolfenbüttel, der er, nach dem Fehlschlagen mancher anderen erregten Hoffnung, auch Folge leistete. Er vergrub sich rasch in die hier angehäuften literarischen Schätze, um sie, nach seinen Kräften, für das Leben nutzbar zu machen, was ihn für längere Zeit, ebenso von der Gesellschaft wie vom Theater abzog. Erst ein Besuch in Berlin (Herbst 1771), bei dem ihm der Buchhändler Voß das Versprechen abnöthigte, ihm einen Band Trauerspiele zu liefern, bewog ihn zur Wiederaufnahme seines alten Plans der Emilia Galotti. Aber weder das alte Sujet, noch eine in Hamburg in Angriff genommene Bearbeitung konnte ihm jetzt, wie er an seinen Bruder Karl schrieb, genügen. Das Stück war damals in drei Acte getheilt, wobei sich der Dichter, nach seinem eignen Zeugniß, aller Freiheiten der englischen Bühne bedient hatte. Dem Vater scheint damals noch die Hauptrolle zuertheilt gewesen zu sein. Schon Ende des Jahres konnte Lessing die drei ersten Acte der neuen Bearbeitung einsenden und am 1. März 1772 war sie fertig.

Emilia Galotti wurde zuerst in Braunschweig am Geburtstage der verwittweten Herzogin (13. März 1772) von der Döbbelin'schen Truppe gegeben. Lessing wohnte weder der ersten Vorstellung, noch einer der Wiederholungen bei. Man hatte das Stück ihm abgerungen. Er selbst scheint Bedenken gegen die Aufführung desselben in Braunschweig gehabt zu haben, da er es, so weit es im Druck bereits fertig war, dem Herzog vorher zur Begutachtung vorgelegt hatte, der die Aufführung aber genehmigte. Gleichwohl soll es später am Braunschweiger Hofe Anstoß erregt haben, da man Einzelnes darin auf das Verhältniß des Erbprinzen zur schönen Marquise Branconi bezog.

Emilia Galotti ist unstreitig Lessing's bedeutendstes dramatisches Werk, wenn auch nicht das am wenigsten anfechtbare und jedenfalls minder sympathisch, als Minna von Barnhelm oder Nathan der Weise. In der Geschlossenheit seiner Composition, in der sorgfältig vorbereiteten, den dramatischen Fortschritt nirgend hemmenden, überall fördernden Motivirung, in der psychologischen Feinheit und Vertiefung der Charakteristik steht es über all seinen dramatischen Werken. Was aber die tragische Wirkung und Bedeutung der vorgeführten Handlung betrifft, so läßt sie, trotz der so scharfsinnigen Erörterung dieses Gegenstands in der Dramaturgie, noch immer Vieles zu wünschen.

Hettner findet den Grund dieser Schwäche in dem Umstande, daß Emilia Galotti eine Intriguentragödie sei, die ihrer innersten Natur nach vom Wesen der ächten Tragik ausgeschlossen erscheine. Ich halte dies jedoch nicht für ganz zutreffend. Es giebt Tragödien, welche der Intrigue einen nicht minder großen Spielraum vergönnten und doch tief tragisch in ihren Wirkungen sind. Ich brauche dafür nur Othello und Hamlet zu nennen. Doch auch Kabale und Liebe, welche überhaupt der Emilia Galotti so nahe steht, sowie Fiesko und Wallenstein gehören hierher. Wie sollte denn auch ein Motiv, welches im Leben der Politik und Geschichte eine so bedeutende Rolle spielt, von der Tragik gradezu ausgeschlossen werden? Um jedoch tragische Bedeutung erlangen zu können, muß die Intrigue entweder, wie in Othello, dazu dienen, Leidenschaften in's Spiel zu setzen oder, wie in Hamlet, von der Leidenschaft, oder einer andern im Tragischen eine große Rolle spielenden Macht, als Mittel oder Werkzeug ergriffen und benutzt werden. Auch in der Emilia wird die Intrigue von der Leidenschaft als Mittel ergriffen, auch hier dient sie dazu, Leidenschaften noch zu verstärken, nur freilich am wenigsten die des Hauptcharakters im Stück. Es ist die Passivität dieses letztern, das unterdrückte oder verschleierte Pathos der Emilia, was die tragische Wirkung verkümmert. Wie anders wird das Pathos des Hauptcharakters in Kabale und Liebe durch die Intrigue in's Spiel gesetzt, wie viel stärker ist die tragische Wirkung dieses in anderer Beziehung gegen Emilia Galotti doch so zurückstehenden Stücks. Wir wissen hier aber nicht recht, ob es nicht mehr die Tugend, als die Liebe dieser Emilia ist, was sie auf Seiten Appiani's und nicht auf die des Prinzen stellt. Es scheint, daß sie den letzteren mehr fürchtet, als haßt, und in dem Kampf gegen dessen Verführungskünste ihrer Tugend mißtraut, an der festzuhalten, der Adel und Stolz ihrer Natur sie doch auffordern. In diesem verschleierten Wesen Emilia's zeigt sich ein Zug von Shakespeare's Ophelia; doch abgesehen davon, daß sie gegen diese an sinnlich-poetischer Kraft der Erscheinung zurücksteht, nimmt auch Ophelia in der Oekonomie des Stücks nur eine zweite Stellung ein, wogegen wir von Emilia, als dem Hauptcharakter, klar und stark hervortretende Motive der Handlung zu fordern haben. Das Colorit der Emilia ist gegen das der Ophelia kalt. Daher uns die zuletzt an den Vater gerichtete Bitte und deren Motivirung mehr verletzt, als tragisch be-

rührt. Die Künstlichkeit, mit welcher der Dichter den Gedanken des Kindesmords aus der Seele der Tochter in die des Vaters spielt, bleibt nicht unbemerkt. Ueberhaupt hat der psychologische Calcul, den Lessing später sogar selbst einmal seinem Nathan in den Mund gelegt hat:

Ich überdenke nur,
Was das auf einen Geist wie Recha's wol
Für Eindruck machen muß —

der Unmittelbarkeit des sich Darlebens seiner Charaktere bei aller Feinheit der Lebensbeobachtung zuweilen geschadet; was wohl Friedrich Schlegel, der freilich Lessing alle dichterische Begabung absprach, weil er selbst keine besaß, bei der Bemerkung im Auge hatte, daß Emilia Galotti ein gutes Exempel der dramatischen Algebra sei. Trotz dieser feinen Berechnung ist dieses Stück aber doch nicht ganz frei von Nothbehelfen. Mit Recht hat man eingeworfen, daß die Gräfin Galotti im Schlosse des Prinzen sich nicht so verhalte, wie es einer Mutter in dieser verzweifelten Lage gemäß sei, und Marinelli sich nicht minder gefällig gegen den Dichter zeige, wenn er Odoardo mit der rachsüchtigen Gräfin Orsina allein läßt, zumal der dabei angewendete Kunstgriff fast auf ein Lustspielmotiv hinausläuft. Dies sind jedoch Nebensachen. Ein ungleich wesentlicherer Mangel der Lessing'schen Tragik ergiebt sich aus dem Umstande, daß er sie ausschließlich aus den Charakteren und ihren Leidenschaften entwickeln zu können glaubte. Hiermit wird auch die schwache Seite seiner Theorie des Tragischen mit berührt. Es ist auffällig, daß Lessing, welcher zur Erklärung des Aristotelischen Begriffes vom Tragischen die Definitionen und Erläuterungen herbeizog, die dieser Philosoph im zweiten Buch seiner Rhetorik von den verwandten Begriffen der Furcht und des Mitleids gegeben, doch einige wichtige Punkte dabei ganz übersah. Er wurde hierdurch unter Anderem zu dem Schlusse verleitet: Aristoteles habe unter der tragischen Furcht nur die Furcht für uns selbst gemeint. Dies ist jedoch irrig. Vielmehr wies Aristoteles mit Recht darauf hin, daß die Furcht für uns selbst ein ganz anderes Object als das in der künstlerischen Anschauung gegebene habe, daher auch von diesem nur ablenken könne. Er spricht ganz deutlich aus, daß diejenigen, welche in zu großer Furcht für sich selbst seien, kein Mitleid haben könnten, weil sie dann nur mit sich selbst beschäftigt sein

würden. Indem aber Aristoteles für den tragischen Charakter nicht nur Mitleid, sondern auch Furcht verlangt, deutete er an, daß er das Uebel, um welches wir ihn bemitleiden sollen, doch auch wieder herausgefordert haben müsse. Daher er es für untragisch erklärt, wenn ganz tugendhafte Personen aus Glück in Unglück, oder lasterhafte aus Unglück in Glück gerathen. Er verlangte also eine tragische Schuld, d. i. eine Schuld, die uns nicht hindert, den Schuldigen noch zu bemitleiden, und — worüber nun eben eine Stelle des neunten Kapitels des zweiten Buchs der Rhetorik näheren Aufschluß giebt — eine tragische Gerechtigkeit. „Dem Mitleide — heißt es hier — steht am gradesten das gegenüber, was man sittliche Entrüstung nennt; denn dem Leide, welches man über unverdientes Mißgeschick empfindet, ist in gewisser Weise das Leid über ein unverdientes Glück entgegengesetzt, und beide Empfindungen kommen aus demselben guten Herzen.“ Diese Gerechtigkeit, die sich nicht anders, als in der causalen Verknüpfung des Zusammenhangs der Dinge offenbaren kann und in diesem als ein unser sittliches Gefühl befriedigendes und uns mit Ehrfurcht erfüllendes Walten erscheinen soll, ist in der That ein nothwendiges Moment in aller wahrhaften Tragik und grade das, was man in dem Lessing'schen Begriffe derselben noch immer vermißt, dagegen in den Werken der großen griechischen Tragiker und in den Tragödien Shakespeare's fast durchgehend findet, nur daß es bei diesem von wesentlich andern Charakter, als bei jenen erscheint, weil es abhängig ist von der besondern Form der eine jede Zeit beherrschenden Weltanschauung. Die Griechen legten das Hauptgewicht auf jenes sich im causalen Zusammenhange einer Begebenheit offenbarende Walten und auf die Nothwendigkeit, mit der es sich darin offenbart; Shakespeare dagegen mehr auf die Charaktere und die ihnen bei ihrem Handeln innewohnende Freiheit der Selbstbestimmung. Es ist jedoch leicht zu erkennen, daß diejenigen seiner Stücke am tragischesten wirken, in denen beide Momente in einem gewissen Gleichgewicht stehen, wie in Lear, Hamlet, Richard III., im Gegensatze zu Othello oder Coriolan, in denen das Gewicht in zu einseitiger Weise auf die Charaktere und das Moment der Freiheit gelegt ist; wogegen sich Macbeth am meisten der antiken Auffassung nähert. Man hat jenes erste Moment gewöhnlich mit dem Namen des Fatum oder Schicksals bezeichnet und die starke Hervorhebung desselben hat zu dem sogenannten Schicksalsdrama geführt,

welches besonders dadurch in Verruf gerieth, daß jenes Moment darin wieder im Sinne der antiken, im Leben ganz überwundenen religiösen Weltanschauung aufgefaßt und wohl auch nur ganz äußerlich als theatralischer effectuirender Mechanismus behandelt wurde.

Wenn Emilia Galotti bei ihrem Erscheinen auch manche Anfechtung im Einzelnen erfuhr, so war doch, wie Danzel sagt, „die Bewunderung, welche die vollendete Zeichnung und Ausarbeitung der Charaktere, der gedankenschwere und doch leichtbewegliche Dialog, die kernhafte und doch wohllautende, anmuthige Sprache zu allen Zeiten erregen werden, eine fast allgemeine".*) Von den vielen Recensionen, welche über sie damals hervortraten, mögen die enthusiastischen der Allg. deutschen Bibliothek und der braunschweigischen Zeitung (Eschenburg), die vorsichtige Ramler's (in der Vossischen Zeitung, 28. März 1772) und die angreifende Mauvillon's (in der Bibliothek der neuesten deutschen Literatur (1772, II. 163—187)) hervorgehoben werden. Der Erfolg würde ein noch größerer gewesen sein, wenn das Stück nicht grade in die Zeit gefallen wäre, da sich ein mächtiger Umschwung der Geister, die sogenannte Sturm- und Drangperiode, vorbereitete. Doch heißt es bei Goethe: „Emilia Galotti stieg aus der Wasserflut (der Gottsched'schen Ueberschwemmungen) wie die Insel Delos auf, um eine kreisende Göttin barmherzig aufzunehmen. Wir jungen Leute ermuthigten uns daran und wurden Lessing viel schuldig." Und Nicolai sagte mit berechtigter Voraussicht: „Die Emilia ist ein Rock auf Zuwachs gemacht, in den das Publikum noch hineinwachsen muß." Am 6. April 1772 wurde das Stück in Berlin von der Koch'schen Gesellschaft zur Aufführung gebracht, 1773 von der Seyler'schen Gesellschaft in Weimar; Eckhof war als Odoardo, die Hensel als Orsina, Schröder als Marinelli berühmt.

Lessing begann sich nun aber in einem gewissen Gegensatz zu der neuen Richtung zu fühlen, die theils das, was er gut gemacht hatte, wieder zu verderben, theils aber auch ihn zu überflügeln drohte. Es bleibt nur selten einem Reformator und Neuerer erspart, zuletzt

*) Emilia Galotti erschien 1839 in einer französischen Bearbeitung von Jouffrey; parodirt wurde sie von Bodmer; 1815 erschien eine Fortsetzung; Orsina, vom Freiherrn von Seckendorf. Dr. Hölscher's Programm: Ueber Lessing's Emilia Galotti. Herford 1851, enthält eine Zusammenstellung der sie betreffenden Literatur.

selbst wieder zur Reaction gedrängt zu werden. Lessing perhorrescirte Klinger mehr noch, als Lenz. Er fand, daß der Beifall, welcher dem Götz in Berlin zu Theil worden war, weder Berlin, noch Goethe zur Ehre gereiche und dem Werther, welchen er schätzte, hätte er gern noch ein Schlußkapitelchen angehängt, um zu verhüten, daß die poetische Schönheit mit der moralischen verwechselt werde. Er bewunderte Goethe als Genie, fühlte sich von den Genies aber genirt. Gleichwohl hielt er das ihm selber gemäßeste Werk dieser Zeit, den Julius von Tarent, für ein Goethe'sches, ein Urtheil, das nach dem Clavigo nicht ganz so seltsam war, als es auf den ersten Blick vielleicht scheinen möchte.

Noch ehe die Emilia Galotti erschienen war, hatte sich Sulzer mit der Anfrage an Lessing gewandt, ob er geneigt sei, unter vortheilhaften Bedingungen nach Wien zu gehen. Schon früher war, wie wir sahen, von einer Berufung dahin die Rede gewesen. Diese Pläne hatten sich damals zerschlagen. Sie traten in anderer Gestalt jetzt scheinbar ernster hervor, um sich schließlich doch nur wieder als trügerisch zu erweisen. Eine ähnliche Erfahrung hatte er auch noch in Mannheim zu machen, wo man sich fast gleichzeitig mit der Gründung eines deutschen Hoftheaters trug. Erst seine Heirath (1777) warf wieder einige Lichtblicke in das Leben des jetzt kränkelnden Mannes, dem noch die schwerste Prüfung durch den Tod des kaum gewonnenen, geliebten Weibes auferlegt werden sollte.

Die Streitigkeiten, in die er um diese Zeit durch die Herausgabe der Fragmente des Wolfenbüttel'schen Ungenannten gerissen wurde, waren daher für ihn eine Art Wohlthat. Ich habe derselben hier nur zu gedenken, weil sie Lessing veranlaßten, einen alten dramatischen Plan wieder aufzunehmen, dessen Ausführung uns Nathan den Weisen gab. „Ich habe — schrieb er am 11. Aug. 1778 an seinen Bruder — vor vielen Jahren einmal ein Schauspiel entworfen, dessen Inhalt eine Art Analogie mit meinen gegenwärtigen Streitigkeiten hat, die ich mir damals nicht träumen ließ. Wenn Du und Moses es für gut finden, so will ich das Ding auf Subscription drucken lassen und Du kannst nachstehende „Ankündigung" nur je eher, je lieber ein paar hundertmal auf einem Octavblatte abdrucken lassen und ausstreuen, so viel und so weit Du es für nöthig hältst. Ich möchte zwar nicht gern, daß der eigentliche Inhalt meines anzukündigenden Stücks allzufrüh bekannt würde, aber doch, wenn Ihr, Du oder Moses, ihn wissen

wollt, so schlagt das Decamerone des Boccaccio auf, Giornata I. Nov. III., Melchisedech Guideo. Ich glaube eine sehr interessante Episode dazu erfunden zu haben, daß sich Alles sehr gut soll lesen lassen, und ich gewiß den Theologen einen ärgeren Possen damit spielen will, als noch mit zehn Fragmenten.''

In einem späteren Briefe aber heißt es, daß das Stück gleich nach der Rückkehr aus Italien (1775) entstanden sei, wie Schmid und Eschenburg wüßten, und jetzt nur überarbeitet wurde. Im Mai 1779 war das Stück schon gedruckt, das noch in demselben Jahre erschien.

Nathan der Weise nimmt unter den Lessing'schen Dramen eine ähnliche Stellung ein, wie Faust unter den Goethe'schen. Er überragt alle seine anderen Dichtungen nicht nur an Tiefe des Gedankengehalts, an Hoheit der Anschauungen, sondern auch an poetischem Glanz. Was Lessing an poetischer Kraft besaß, hat er in diesem Werke zur Anwendung gebracht. Es enthält den Auszug seiner sittlichen Weltanschauung und glänzt als ein unvergängliches Denkmal der Toleranz und Humanität in unserer Literatur. Da es in einer zwar ganz objectiven Weise gegen die theologische Unfehlbarkeit, den theologischen Hochmuth und die durch sie hervorgerufenen Vorurtheile gerichtet ist, so kann es nicht Wunder nehmen, daß es eine große Bewegung der Geister, eine leidenschaftliche Partheinahme, eine heftige Polemik, Haß und Bewunderung und eine ganze Literatur kritischer Schriften hervorrief.*) Lessing glaubte zunächst nicht an die Bühnenaufführung. Er schrieb dieses Drama unbekümmert darum, ob es auch erst in 100 Jahren zur Aufführung kommen sollte. Dies geschah jedoch bereits 1783 in Berlin durch die Doebbelin'sche Gesellschaft. Doebbelin, der den Nathan gab, brachte ihn damals aber zu Fall. Er ward erst 1801 durch den Schauspieldirector F. L. Schmidt in Magdeburg wieder aufgenommen. Iffland und Schiller gewannen ihn dauernd der Bühne.

*) Siehe Niemeyer, E., Lessing's Nathan durch historische und kritische Einleitung erläutert. Leipz. 1855. — F. Naumann, Literatur über Lessing's Nathan. Dresd. 1868. — Eine französische Uebersetzung erschien 1783 im Nouveau théâtre allemand. Eine freie Bearbeitung von Marie Joseph Chenier folgte. Nach ihm Cubières de Palmezeau, Nathan le sage ou le juif philosophe, comédie heroique en 3 actes et en prose. 1806. Raspe übersetzte ihn 1781 in's Englische. Taylor folgte. — Joh. Georg Pfranger (geb. 1745, gest. 1790) Hofprediger zu Meiningen, schrieb das Gegenstück: Der Mönch vom Libanon. Dessau 1782.

Nathan der Weise ist in reimlosen Jamben geschrieben. Lessing selbst sagt darüber: Die Verse würden viel schlechter sein, wenn sie besser wären. Des Wohlklangs habe er sich so ziemlich entschlagen. Hätte er sie doch nicht des Wohlklangs wegen gewählt, sondern weil er geglaubt, der orientalische Ton, den er doch hier und da angeben müsse, dürfte in der Prosa zu auffällig erscheinen. Lessing war mit Ramler übereingekommen, daß der Trimeter der beste tragische Vers sei. In der Praxis war ihm dies aber anders erschienen. Er setzte sich darüber mit Ramler auseinander. Zarncke (a. a. O. S. 41) hat der Versbildung des Nathan eine sehr eingehende Betrachtung gewidmet*) und hebt als Grundeigenthümlichkeiten derselben: Die Kühnheit des Enjambements und das Brechen des Rhythmus der Verse hervor, welches letztere er auch als Antagonismus von Satz und von Vers bezeichnet. Dies hänge mit einem eigenthümlichen Gebrauche der Enjambements zusammen und geschehe mit Vorliebe dadurch, daß Lessing eine Hebung, sei es zu Anfang oder am Ende des Verses, loslöse und dort dem vorausgehenden, hier dem nachfolgenden Verse zutheile. Zarncke sagt, daß die hierdurch bewirkten Einschnitte nicht mehr unter den Begriff der Cäsur fielen. Aber könnten sie, so weit es überhaupt nicht bloße Nothbehelfe sind, nicht doch auf dem Bestreben beruhen, das, was die bewegliche Cäsur im englischen Blankverse für den dramatischen Ausdruck leistet, auf anderem Wege noch zu erweitern? Gewiß aber hat Zarncke Recht, daß Lessing durch diese rhythmischen Brechungen die Cäsur gewissermaßen aufhob. Nur möchte ich, da Lessing mit ihnen keineswegs immer erreicht, was er bezweckt haben könnte: Verstärkung des individualisirenden dramatischen Ausdrucks, glauben, daß er sich dieses Auskunftmittels auch oft nur aus Bequemlichkeit bedient habe, was durch seine Behauptung: er habe die Verse schon deshalb gewählt, um schneller fertig zu werden, an Wahrscheinlichkeit noch gewinnt.

Gervinus rühmt die meisterhafte Anlage des Nathan, „wo eine Reihe dunkler, verschlungener, zufällig scheinender, unbegreiflicher Begebenheiten zuletzt in einem lichten Punkte zusammenfallen, die, indem sie alle Schicksalsmaschinerie, alle directen Eingriffe der Gottheit, alle Wunder kühn negiren und aufheben, der Wunder größtes, eine Vor-

*) S. a. Lehmann, Forschungen über Lessing's Sprache. Braunschw. 1875.

sehung, preisvoll verkünden, die die Menschen als ihre Kinder lenkt und keinen Sperling zur Erde fallen läßt." Wogegen Hettner grade in der Verknüpfung der Handlung die Schwäche des Stücks findet, in welcher die Begebenheit zur Deckung der großen, zu Grunde liegenden Idee keineswegs ausreiche. Der hohe Stil falle hierdurch in die Genrebildlichkeit des Familiendramas und dem Spiele des Zufalls sei ein zu großer Raum verstattet. Um so höher stellt er die Charakteristik und den Gedankengehalt. Er ruft das Urtheil Goethe's in's Gedächtniß zurück, welcher besonders die warme, sonnenhelle Stimmung, die über dem Gedicht liege, gerühmt habe. Die Resignation, mit der sich darin die erotische Liebe der Geschwisterliebe unterwirft, konnte dagegen damals die jüngere Generation schwerlich befriedigen. Ich glaube, daß Goethe mit den Worten Marianne's in den Geschwistern:

„Unter Allem konnt' ich am wenigsten leiden, wenn sich ein paar Leute lieb haben und endlich kommt heraus, daß sie verwandt sind. Es ist so ein gar erbärmliches Schicksal."

nicht nur auf Miß Fanny (von Brandes), sondern auch auf den Nathan hingezielt hat.

Grade in seinen letzten Lebensjahren näherte sich Lessing wieder dem Theater. In den Briefen an seine Freunde spricht er von einem Nachspiel zu Nathan: Der Derwisch. Auch ein fünfactiges Trauerspiel: Der fromme Samariter, wird hier erwähnt. Im August 1780 schloß er sogar mit der Hamburg'schen Theaterdirection einen Vertrag, ihr jährlich zwei neue Schauspiele liefern zu wollen, die sie mit 50 Louisd'or jedes zu honoriren hätte. Doch war er schon damals sehr leidend. Die Kraft seiner Augen nahm in Besorgniß erregender Weise ab, auch litt er schon länger an Athembeschwerden. Am 15. Februar endete plötzlich ein Schlagfluß sein Leben.

Wie Großes Lessing auch für das deutsche Drama geleistet und so bedeutend die Wirkung auch ist, die er auf die weitere Entwicklung desselben ausgeübt hat, so verschwand sie doch in der Masse der Bühnenproduction jener Zeit. Am bedeutendsten tritt dieser Einfluß noch bei denjenigen dramatischen Dichtern hervor, die sich ihm gewissermaßen gegenüber stellten, bei Goethe und Schiller. Von denjenigen, die sich seine Schüler nannten oder doch als solche bezeichnet wurden, gehörten dagegen die Meisten der erwerbsmäßigen Bühnenschriftstellerei an. Sie huldigten mehr oder weniger dem Bühnenerfolg und einer seichten

Moral. Sie beschränkten sich meist auf Bearbeitungen ausländischer Stücke, die sie auch in ihren Originalarbeiten noch mehr als Lessing zum Muster nahmen. Selten kam es auf etwas Anderes als eine schwächliche, äußerliche Nachahmung hinaus. Von den in der späteren Zeit zu dem nächsten geistigen Umgang Lessing's gehörenden Männern versuchten sich nur einige wenige im Drama: Engel, Eschenburg, Leisewitz. Von ihnen zeigt nur der letzte ein entschiedeneres dramatisches Talent, ohne es doch fruchtbar werden zu lassen.

Joh. Jacob Engel,*) geb. 11. Sept. 1741 zu Parchim in Mecklenburg, studirte in Rostock, Bützow und Leipzig, zuerst Theologie, später Philologie und Philosophie. Er gehörte in Berlin, wo er 1776 als Professor am Joachimsthal'schen Gymnasium angestellt wurde, dem Mendelsohn'schen Kreise an. Lessing gewann auf seine geistige Entwicklung viel Einfluß. Ohne dessen geistige Tiefe, Schärfe und Gründlichkeit, suchte er doch in einem ähnlichen Sinne wie dieser zu wirken. Was er auf dem Gebiet der Publicistik und des Romans geleistet, gehört nicht hierher. Für die Geschichte des Dramas ist er durch den Antheil, den er später an der Entwicklung des Berliner Nationaltheaters genommen und durch die Aufnahme und Ausführung eines Lessing'schen Lieblingsgedankens in seinen „Ideen zu einer Mimik" (1785), so viele Anfechtungen er damit auch erfuhr, von einiger Wichtigkeit. Lessing, welcher das Haltlose, Schwankende in der damaligen Schauspielkunst auf den Mangel an bestimmten Grundgesetzen zurückführte, hatte schon früh sich vorgesetzt, demselben durch die Ausführung seines Entwurfs: „Der Schauspieler, ein Werk worinnen die Grundsätze der ganzen körperlichen Beredtsamkeit entwickelt werden" — Abhülfe zu schaffen. Auch der in seinem Nachlasse gefundene Entwurf: „Ueber die Pantomimen der Alten", hängt hiermit zusammen.

Engel's dramatische Versuche gehören seiner früheren Zeit an. Sie leiden mehr als viele andere an dem Grundfehler der ganzen damaligen dramatischen Production, an dem Mangel an einem klaren und richtigen Begriff von dem besondern Wesen des Tragischen wie des Komischen. Trotz aller theoretischen Erörterungen über denselben, tappte man noch immer im Dunkeln, hielt man noch immer an den alten hergebrachten Vorurtheilen fest. Auch Engel sah die moralische

*) Sämmtliche Schriften. Berl. 1851. 14 Bde.

Wirkung noch für den Hauptzweck des Dramas an und glaubte ihn am sichersten durch Gefühlserregung, vor Allem durch Rührung erreichen zu können. Das früheste der uns von ihm bekannt gewordenen Dramen ist das bürgerliche Trauerspiel: Eid und Pflicht, das nach seiner eignen Angabe unmittelbar nach dem siebenjährigen Kriege entworfen, dann aber mehrmals von ihm überarbeitet worden ist. Er hatte es ursprünglich: Die Geißel, später Der Eid, sowie: Erzwungener Eid genannt, bis es endlich den vorgenannten Titel erhielt. Lessing's Minna und Miß Sara Sampson haben darauf unverkennbar eingewirkt. Jenes, insofern es ein Soldatenstück ist und ein unmittelbar aus dem eben überstandenen Krieg geschöpftes Motiv behandelt; diese, insofern es einen bürgerlichen Charakter hat und auf Rührung und heftige Gemüthserregungen ausgeht. In letzter Beziehung hat sich der Dichter nicht genug thun können. Der Zuschauer wird auf eine wahre Folter gelegt. Das Stück wurde zu Lebzeiten Engel's zwar nicht gedruckt, wohl aber aufgeführt, jedoch später als die übrigen Stücke, von denen: Der dankbare Sohn bereits 1770 mit großem Erfolge gegeben wurde. Auch dieses Stück behandelt ein dem Kriegsleben entlehntes Motiv, diesmal in einem ganz patriotischen Sinne. Dies und das darin vorherrschende rührende volksthümliche Element, sowie der zwar schlichte, aber lebendige Dialog, die einfache aber natürliche Charakterzeichnung erklären sein Glück auf der Bühne, obwohl es nichts mehr als eine dramatisirte und dabei in's Breite gezogene Anektode ist. Die genannten Vorzüge treten noch glänzender in dem kleinen Drama: Der Edelknabe, hervor, welches Engel 1772 als „Schauspiel für Kinder" veröffentlicht und seinem Freund Felix Weiße gewidmet hat. Es ist von diesem und von Gellert beeinflußt und im Geist jener Fürstenverherrlichung geschrieben, die damals auf der Bühne Mode geworden war. Der Lessing'sche Einfluß zeigt sich daher nur in der klaren Natürlichkeit, mit welcher Sprache und Charaktere behandelt sind, sowie in einer gewissen Feinheit der Motivirung. Dies giebt dem Anektodischen des kleinen Schauspiels eine angenehme Belebung, ja selbst eine gewisse dramatische Vertiefung, durch welche die lehrhafte Absichtlichkeit und das Absichtliche der Rührung etwas gemildert wird. Es liegen von Engel noch außerdem ein Gelegenheitsstück „Titus", eine komische Oper: „Die Apotheke", eine freie Bearbeitung eines französischen Proverbe von Collé: „Der Dia-

mant" (1772), sowie die eines Goldoni'schen Lustspiels „Die sanfte Frau" (1779), und mehrere dramatische Fragmente vor.

Joh. Joachim Eschenburg, geb. 1. December 1743 zu Hamburg, studirte in Leipzig und Göttingen Theologie und Philosophie. 1768 erhielt er eine Anstellung in Braunschweig, zunächst als Hofmeister, später (1773) als Professor am Carolinum. Hier ward er mit Lessing vertraut, der auf ihn großen Einfluß gewann. Seine eigne dramatische Productivität scheint sich auf die schon früher genannte Operette „Lucas und Hannchen", „Der Deserteur" (1772) und „Robert und Kalliste" (1776), sowie auf die dramatischen Dichtungen „Comala" (1769) und „Die Wahl des Herkules" (1769) beschränkt zu haben. Er wurde für die Entwicklung des Dramas aber wichtig durch seine Uebersetzung der Shakespeare'schen Dramen (1775—82. 13 Bde.), die zwar zum Theil nur eine Ueberarbeitung der Wieland'schen ist. Ihm selbst gehören nachstehende Uebertragungen an: Der Liebe Müh umsonst; Die lustigen Weiber; Die Widerspenstige; Ende gut, Alles gut; Heinrich V.; alle drei Theile von Heinrich VI.; Richard III.; Heinrich VIII.; Coriolan; Titus Andronikus; Troilus und Cressida und Cymbeline, sowie die den 13. Band füllenden zweifelhaften Stücke Shakespeare's. Nur zwei Stücke der ganzen Sammlung (Der Sommernachtstraum und Richard III.) sind metrisch behandelt. Eschenburg war zu dieser Arbeit von Zollikofer in Leipzig vorgeschlagen worden, nachdem Wieland die Fortsetzung des von ihm begonnenen Unternehmens abgelehnt hatte. Er verdankte dem Rathe Lessing's jedoch viel. Auch als Kritiker war Eschenburg für die Zeit nicht ohne Bedeutung. Er strebte, wenn schon in einseitiger Weise, in seinem Urtheil immer Gerechtigkeit an.

Johann Anton Leisewitz,*) geb. am 9. Mai 1752 in Celle, studirte (1770) zu Göttingen die Rechte, wo er später zu verschiedenen Mitgliedern des Hainbundes in freundschaftliche Verhältnisse trat und am 2. Juli 1774 auch selbst darin Aufnahme fand, obschon er sich noch durch nichts als Dichter hervorgethan. Auch sein Talent zur Satire bethätigte er wohl erst später. Doch war damals wahrscheinlich schon ein größerer Theil seines Julius von Tarent ent-

*) Kutschera von Aichbergen, Gregor, Johann Anton Leisewitz. Wien 1876.

standen, da er denselben bei seinem Anfang Oct. 1774 stattfindenden Fortgang von Göttingen bereits in der Hauptsache fertig gehabt haben soll, was bei seinem langsamen, zaudernden, stoßweisen Arbeiten mit großer Sicherheit annehmen läßt, daß er denselben bereits 1773 begonnen. Es ist wahrscheinlich, daß er einzelnen seiner Freunde Bruchstücke daraus frühzeitig mitgetheilt hat, weil er trotz seiner Scheu, mit poetischen Arbeiten an die Oeffentlichkeit zu treten, doch wieder ein Bedürfniß nach Mittheilung hatte. Als er von dem Schröder'schen Preisausschreiben gehört, beschloß er sogleich, mit seinem Julius dabei zu concurriren. Folgenden Anforderungen war dabei zu entsprechen. Das Stück sollte ein Trauerspiel sein und 1) in Ansehung seines sittlichen Inhalts auf die Bühne gebracht werden können; 2) durch die Darstellung keine außergewöhnlichen Kosten beanspruchen; 3) durch die Personenzahl die Kräfte der Bühne nicht übersteigen. Bei gleicher Güte werde man der Prosa vor dem Verse den Vorzug geben.

Leisewitz hatte mit noch zwei Stücken zu kämpfen, welche seltsamer Weise dasselbe Grundmotiv, den Brudermord, behandelten. Bei Klinger erklärt sich die Sache ziemlich einfach durch den Umstand, daß er durch J. H. Miller, welcher schon damals das Leisewitz'sche Stück kannte, den Inhalt desselben erfahren hatte und es ihn reizen mochte, seinen Rivalen mit dessen eignen Waffen zu schlagen. Leisewitz selbst giebt (in einem Brief an den Bibliothekar Reinwald vom 21. Dec. 1779) als Quelle die neuerdings angefochtene Geschichte des Großherzogs Cosmo I. von Florenz und seiner beiden Söhne an, die er jedoch in einem freien Sinne behandelt habe. Kutschera glaubt, daß er dabei die Verschwörung der Pazzi noch mit in's Auge gefaßt hat. Rieger in seiner Biographie Klinger's hält Thuanus (in der Frankf. Ausgabe von 1635) für die nächste Quelle Beider, jedenfalls aber Klinger's. Daß Schröder dem leidenschaftlichen wilden Klinger'schen Drama den Vorzug gab und dieses gekrönt wurde, dürfte auf den ersten Blick zwar befremden, doch wird man sich zu erinnern haben, daß Schröder ursprünglich selbst eine wilde, leidenschaftliche Natur war, die er erst nach und nach durch eisernen Willen zu zügeln wußte. Die Preisrichter gaben als Grund ihres Urtheils die größere Schärfe an, mit der in dem Klinger'schen Stück das dramatische Motiv hervortrete. Auch ist es keine Frage, daß sie Recht hierin hatten. Der Grund davon liegt jedoch in der Spitzfindigkeit, mit welcher Klinger das

Motiv in die zweifelhafte Erstgeburt der bei ihm eben deshalb als Zwillinge auftretenden feindlichen Brüder gelegt hat. Wenn das Motiv aber auch hierdurch eine pikante Schärfe erhält, so entfernt es doch andererseits wieder den Gegenstand unserem Interesse. Denn je natürlicher die Verhältnisse sind, aus denen ein Schicksal hervorwächst, desto näher werden wir uns demselben auch fühlen; je gekünstelter und außerordentlicher dagegen die Voraussetzungen sind, desto weniger wird es uns nahe gerückt. Leisewitz stimmt mit Klinger darin überein, daß er wie dieser den einen Bruder hauptsächlich unter dem Einfluß der Liebe, den andern unter dem des Ehrgeizes stehen läßt. Während jedoch bei Leisewitz der Ehrgeiz Guido's kein anderes Object als die Geliebte des Bruders hat, die er noch nicht einmal liebt, ist der Ehrgeiz Guelfo's — und das ist ein bedeutender Vorzug des Klinger'schen Stücks — vor Allem auf die Vorrechte gerichtet, welche die Geburt dem älteren Bruder verleiht und zu denen nun auch der Besitz Kamilla's gehört, die er liebt. Leisewitz wollte ohne Zweifel den Gegensatz der beiden Brüder, die Liebe und die Eifersucht, so scharf wie möglich getrennt einander gegenüberstellen, sie sollten durchaus nicht mit einander vermischt erscheinen, aber er trug, so berechnend er hierbei verfuhr, der verschiedenen Natur dieser beiden Leidenschaften doch noch zu wenig Rechnung.

So selbständig und eigenthümlich die Leisewitz'sche Dichtung ohne Zweifel ist, so ist doch der Einfluß Lessing's, insbesondere der Emilia Galotti darauf ganz unverkennbar, wie sie ja auch fast unmittelbar nach dem Erscheinen dieser letzteren, wenn nicht geschrieben, so doch entworfen ist. Lessing selbst freilich mochte mehr durch das Fremde, als das Verwandte darin berührt werden. Geht durch das Stück doch ein ihm ganz fremder, ich möchte sagen fast schon romantischer Zug, der über die theils glänzenden, theils spitzfindigen Reflexionen desselben den Zauber einer zum Theil ganz überschwänglichen Empfindung ausgegossen hat, der es zwar an innerer Wärme, nicht aber an äußerem Feuer fehlt und die in der That, wenn auch mit einer gewissen Zurückhaltung, schon nach der Seite der Stürmer und Dränger hinweist. Gleichwohl ist es nicht richtig, Leisewitz diesen letzteren zuzuzählen, gegen die er sich später in seiner „Rede eines Gelehrten an eine Gesellschaft Gelehrter" (im Deutschen Museum 1776, 12. Hft.) so entschieden erklärte. War, als er den Julius von Tarent schrieb,

von den eigentlichen Stürmern und Drängern überhaupt doch noch nichts, als der Götz erschienen. Werther, von dem man wohl einen Einfluß auf den Julius behauptet hat, erschien erst, als letzterer bereits geschrieben war. Wenn Leisewitz mit Lessing auch erst nach Erscheinen des Julius von Tarent persönlich bekannt wurde (bei seinem ersten Besuche in Braunschweig 1776), so schätzte er ihn doch schon seit lange. In welchem Maße, läßt eine Stelle seines Tagebuchs vom 16. Febr. 1781 erkennen, in welcher es heißt: „Ich habe für wenig Menschen einen so tiefen Respect gehabt, als für Lessing, ich bin ein Apostel seines Ruhmes gewesen, hätte dazu die Welt gern bekehrt und lobte sonderlich in den letzten Jahren oft etwas, was ich nicht glaubte. Seine Fehler sind oft von kleinen Geistern nachgeahmt, aber bei ihm konnte ich immer den Gang verfolgen, wodurch sie mit seinen großen Eigenschaften zusammenhingen. Man bewundert ihn nicht genug, wenn man bloß weiß, was er geworden ist, man muß wissen, daß er Alles hätte werden können, aber ein menschliches Leben war ihm zu enge, um alle seine Talente auszubreiten.“ Kutschera hat auf die Aehnlichkeit und die Verschiedenheit im Stil und der Ausdrucksweise des Julius und der Emilia Galotti hingewiesen. Er hebt mit Recht das größere Naturgefühl im ersteren hervor, welches seltsam mit einer gewissen gesuchten Vornehmheit des Tons contrastirt. Auch das gesuchte Geistreiche mag hier noch betont werden, das sowohl Hölty, wie später Leisewitz's eigne Frau zu dem Ausspruch bestimmte, daß er in der Darstellung des Gefühls und der Leidenschaft zu witzig erscheine. Von einzelnen Aehnlichkeiten frappirt besonders der frei erfundene Schluß, der zwar auch bei Klinger wiederkehrt. Zu dem Brudermord tritt noch der Kindesmord, nur daß dieser sich hier in völliger Umkehrung desjenigen in Emilia Galotti darstellt. Hier ermordet der Vater den Sohn nicht als Retter, sondern als Richter, der Gedanke dazu geht hier nicht von dem Kind, sondern von ihm selbst aus, er erhält hier nur die Zustimmung seines Opfers. Auch darin dürfte noch, wenn auch unbewußter Einfluß zu erkennen sein, daß Julius seine Hand nach einer durch die Kirche Geweihten frevelhaft ausstreckt. Dagegen ist es Leisewitz entfernt nicht gelungen, den Vertrauten des Prinzen, der in Emilia Galotti fast das ganze Interesse an sich zu reißen droht, zu einer handelnden Person seines Stücks zu machen. Um so bedeutender greift dafür der Prinz selbst in die Handlung ein, der hier

allerdings im Mittelpunkte derselben als Hauptfigur steht. Dies bildet zugleich noch einen Gegensatz zu der Klinger'schen Darstellung. Während bei diesem der von Ehrgeiz beherrschte, männlichere, herrschsüchtige Bruder als der Held der Tragödie erscheint, hat Leisewitz den weicheren, der Herrschaft für seine Liebe bereitwillig entsagenden, philosophirenden Julius dazu erwählt. Dies geschah theils unter dem, wenn auch vielleicht ganz unbewußten Einflusse von Hamlet, theils aus subjectiver Neigung des Dichters, dem „die Philosophie auf dem Pegasus" gefiel. Ein solcher Held, der auf sein Erstgeburtsrecht gar keinen Werth legt, wäre freilich kein tragischer Gegensatz für den Klinger'schen Guelfo gewesen, er konnte es eben nur für einen Sonderling wie Guido sein, dessen Ehrgeiz sich ganz auf den Besitz eines nicht einmal von ihm geliebten Weibes capricirt. Die Schwäche des Leisewitz'schen Dramas liegt vornehmlich hier. Sie wird von den Vorzügen desselben um so weniger verdeckt, als es gegen den Schluß hin in der Darstellung beträchtlich sinkt. Gleichwohl sind dieselben so groß, daß sie nicht nur an einem Erstlingswerk die größten Erwartungen erregen mußten, sondern dasselbe auch zu einer der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete des damaligen Dramas machten. Noch heute wird man das Stück mit Interesse, zum Theil mit Genuß lesen, während man das Klinger'sche nur mit Mühe bewältigt. Kein Wunder, daß sich die damalige Kritik meist gegen die Hamburger Preisrichter und für Leisewitz aussprach, dessen Gedicht auch auf der Bühne*) einen größeren Erfolg als das Klinger'sche hatte. Auf Schiller, der Julius von Tarent fast auswendig konnte, hat dieser zeitweilig großen Einfluß gehabt; nicht nur auf Die Räuber und Don Karlos, sondern noch mehr auf „Die Braut von Messina", zu der er schon in der Jugend die erste Idee gefaßt hatte, selbst bei Don Karlos war der Einfluß ein völlig bewußter. „Wenn er — schreibt Schiller an seinen späteren Schwager, den Bibliothekar Reinwald in Meiningen — einst fertig ist, so werden Sie mich und Leisewitz an Don Carlos und Julius abmessen — nicht nach der Größe des Pinsels — sondern nach dem Feuer der Farben, nicht nach der Stärke auf dem Instrument, sondern nach dem Tone, in welchem wir spielen. Carlos hat, wenn ich mich des Maßes bedienen darf, von Shakespeare's Hamlet die

*) Er wurde zuerst in Berlin 1776 gegeben.

Seele — Blut und Nerven von Leisewitz' Julius und den Puls von mir."

Solchen Erfolgen und Wirkungen gegenüber fällt die Niederlage bei dem Preisgerichte in Hamburg doch zu wenig in's Gewicht, um daraus die befremdende Thatsache erklären zu können, daß Leisewitz nie wieder mit einem dramatischen Werk an die Oeffentlichkeit trat, obschon seine beschränkten finanziellen Verhältnisse noch ein Sporn für die Ausnützung seines Talents waren. So empfindlich er gegen den Tadel auch war, ist es doch irrig zu glauben, daß diese Empfindlichkeit ihn an weiterer poetischer Bethätigung gehindert habe. Sein Talent, wie groß es immer gewesen sein mag, war aber nicht leichtflüssig. Dazu kam eine gewisse Schwerfälligkeit, eine zaudernde Bedenklichkeit seiner Natur, die ihn selten zur Ausführung seiner Pläne gelangen ließ. Schon 1776 war Leisewitz wieder mit zwei Stücken beschäftigt, den Tragödien Konradin und Alexander und Hephästion. Von letzterem sind sogar einzelne Scenen im deutschen Museum erschienen, das einzige, was sich von ihm erhalten hat. Boie, der Einzelnes aus dem Konradin kannte, erwartete davon ein Meisterstück. Gleichwohl ward beides wieder aufgegeben. Später bearbeitete Leisewitz die Geschichte der Weiber von Weinsberg als Lustspiel unter dem Titel der Sylvesterabend. Hier irritirte es ihn jedoch, einen Favorit-Einfall schon in Wieland's Oberon, einen andern bei Shakespeare vorausgenommen zu finden. Das Stück ward wiederholt von ihm fallen gelassen und auch wieder aufgenommen. Zum letzten Male 1787. Hier war die Lust zum Theater wieder so groß, daß er in sein Tagebuch schrieb: „Ich will eine Menge Pläne zu Stücken machen, bald an diesem, bald an jenem arbeiten, immer Blätter, Knospen, Blüthen und Früchte zugleich sehen." Leisewitz wollte aber nur etwas Bedeutendes hervorbringen und eben darum zweifelte er immer auf's Neue an seinem Talent und dem, was es hervorgebracht hatte. Seine Scheu vor der Oeffentlichkeit war so groß, daß er nichts unter seinem Namen erscheinen ließ. Auch sein Julius von Tarent war anonym und gegen seinen Willen erschienen, und seine hinterlassenen Schriften, unter denen sich vielleicht das fertige Lustspiel „Der Sylvesterabend" befand, mußten verbrannt werden. Er selbst sagt darüber: „Von Jugend auf habe ich bey meinen Arbeiten zu sehr auf Launen gewartet und mir eine zu große Vollkommenheit vorgesetzt."

Leisewitz wandte sich von Göttingen nach Hannover, erhielt 1778 eine kleine Anstellung als Landschaftssecretär in Braunschweig. Ursprünglich in guten Verhältnissen, gerieth er nach und nach ohne sein Verschulden in eine bedrängte Lage, die sich erst 1788 durch seine Ernennung zum Erzieher des Erbprinzen verbesserte. Von jetzt an stieg er sehr rasch im Staatsdienst empor, in dem er sich nach verschiedenen Richtungen hin große Verdienste erwarb. Daneben war er fortgesetzt literarisch thätig und unterhielt Beziehungen zu den bedeutendsten Schriftstellern der Zeit. Er starb hochverehrt am 10. Sept. 1806 als Mitglied des Geheimenraths und Präsident des Obersanitätscollegiums zu Braunschweig.

Auf die eigentlichen, mehr der Unterhaltung und dem finanziellen Theaterinteresse, als der dramatischen Kunst dienenden Bühnenschriftsteller würde Lessing vielleicht einen größeren Einfluß ausgeübt haben, wenn er nicht selbst die ausländischen Muster empfohlen und in der letzten Zeit nicht gar so wenig Dramatisches selbst producirt hätte. In den zwischen Sara Sampson und Nathan liegenden 24 Jahren erschienen nur noch drei Stücke von ihm und von diesen ist der Philotas hier doch kaum zu nennen. Der Hauptübelstand aber war, daß es unter jenen Schriftstellern nur wenig wahre Talente gab, und selbst diese für das an seinen Dramen Bedeutende kein rechtes Verständniß besaßen.

Ich will von ihnen hier zunächst eine Gruppe vorführen, welche mit der beabsichtigten Bildung eines Nationaltheaters in der Residenzstadt des damaligen deutschen Kaisers zusammenhing.

Was die Entwicklung eines nationalen deutschen Dramas gehemmt hat und auch die Darstellung seiner Geschichte so schwierig macht, ist der Mangel an Centralisation der dramatischen Kunst. Zwar hat Wien früher, als alle anderen Städte in Deutschland, eine stehende Bühne gehabt, allein sie war im Besitz von Italienern oder von Possenreißern. Burlesken, Hanswurstiaden und Staatsactionen bildeten lange ihr Repertoir und es mußte bereits als großer Fortschritt zum Bessern erachtet werden, als, um den Italienern Concurrenz zu machen, schlechte Bearbeitungen Goldoni'scher Stücke hier aufkamen. Auf Stranitzky waren die Spaßmacher Prehauser, Weiskern und Joseph Kurz gefolgt und hatten den alten Zustand in wenig veränderten Formen zu erhalten verstanden. In den sechziger Jahren begann aber

auch hier eine Opposition sich gegen denselben zu regen, und als die Berliner Literaturbriefe sich ebenfalls über den niedrigen Stand der Cultur in der deutschen Kaiserstadt lustig machten, schlossen sich einige Wiener Gelehrte, von denen Joseph von Sonnenfels hier besondere Erwähnung verdient, zu einer deutschen Gesellschaft zusammen. Sonnenfels suchte zunächst durch Wochenschriften einen Aufschwung und allmählichen Fortschritt anzubahnen. Er gewann Einfluß auf die Theaterverhältnisse und gab in Nachahmung Lessing's seine allerdings ziemlich seichten „Briefe über die Wienerische Schaubühne" heraus, ja er setzte es nach Prehauser's Tod sogar durch, daß hinfort nur noch regelmäßige Stücke zu geben seien, die er durch Einrichtung einer Censur vor Ausschweifungen schützen zu können glaubte. Dies sollte aber von zwei Seiten auf Widerstand stoßen. Zwei Literaten, Christian Klemm und Heufeld, die sich schon 1762 zu einer Wochenschrift vereinigt hatten,*) traten gleichzeitig für eine größere Theaterfreiheit und die alten Hanswurstiaden ein. Wogegen die Geistlichen Sonnenfels wieder angriffen, weil er zu frei gegen den Mißbrauch ihrer Amtsgewalt schrieb. Auch suchte ein Italiener, der Obristlieutenant Affligio, das deutsche Theater wieder an sich zu reißen. Zunächst wurde Sonnenfels zwar von Kaunitz und van Swieten geschützt und zum Theatercensor und Director ernannt, von dem Staatsrath Gebler aber bald wieder verdrängt, durch den dann sogar Heufeld mit in die Direction kam. Doch auch er wirkte nun im Interesse des deutschen Schauspiels. Die hierdurch geschaffene neue Ordnung der Dinge hatte zwar eine ungeheure dramatische Production zur Folge, besonders als Joseph II. 1781 die Preßfreiheit decretirt hatte (in den ersten zwei Jahren sollen in Wien allein 1100 Autoren, darunter erschreckend viel Adlige, thätig gewesen sein), zu einem wirklichen Aufschwunge kam es trotz alledem nicht. Von den dramatischen Dichtern, welche in diesem Zeitraum in Wien hervortraten, mögen hier nur Gebler, Ayrenhoff, die beiden Stephanie, Müller, Bergopzoomer, Weidmann, Pauersbach und Schletter genannt werden.

Tob. Phil. von Gebler (1726—1786), gebürtig aus Zeulenroda, erhielt eine treffliche Ausbildung, trat in den preußischen, dann in den östreichischen Staatsdienst ein, wurde katholisch und schwang

*) Beide schrieben auch selbst für die Bühne, Heufeld bearbeitete unter anderem den Hamlet für sie.

sich zu hohen Aemtern empor. Als Vicekanzler der Hofkanzlei spielte er in Wien eine große Rolle auch in theatralischen Dingen. Selbst Bühnenschriftsteller, knüpfte er Verbindungen mit einer Menge literarischer Celebritäten an, fügte sich in die verschiedensten Geschmacksrichtungen und erlangte mit seinen 1772 im Druck erschienenen Stücken (Theatralische Werke) nicht nur in Wien, sondern auf vielen deutschen Theatern Anerkennung und Beifall. Einige seiner Schauspiele, von denen ich nur das fünfactige Drama Clementine oder das Testament, die fünfactigen Lustspiele Der Stammbaum und Leichtsinn und gutes Herz, sowie das fünfactige Trauerspiel Adelheid von Siegmar nennen will, wurden, trotz ihrer Seichtigkeit, sogar in's Französische übersetzt. Da er sich gegen Lessing immer als wahrer Freund bewährte, so zeigte sich dieser gegen seine, ihm zur Beurtheilung eingesandten Stücke auch wieder duldsamer, als es sonst sicher der Fall gewesen sein würde.

In einem ganz andern Sinne faßte Corn. Herm. von Ayrenhoff*) die Aufgabe des Dramatikers auf. Er repräsentirt den eigentlichen östreichischen dramatischen Dichter der Zeit. Am 28. März 1733 zu Wien geboren und für die militärische Laufbahn erzogen, widmete er sich dieser mit so viel Eifer und Glück, daß er sich bis zum Feldmarschallleutenant emporschwang. 1814 in den Ruhestand versetzt, starb er im Jahre 1819. Seine dramatische Thätigkeit gehört seiner früheren Zeit an. Ein entschiedener Anhänger der französischen Tragödie, trifft er mit Lessing, dem er eins seiner Dramen, Antiope, gewidmet, nur soweit zusammen, als er auf Aristoteles schwört und einen, nur ungleich heftigeren, Widerwillen gegen die Richtung der neuen Genies, der Stürmer und Dränger, hat, daher ihm selbst Shakespeare nur mit Einschränkung gilt. Insofern er dagegen den gereimten Alexandriner im Drama vertheidigt und das Prosadrama zurückweist, darf man ihn eher einen Gegner der Lessing'schen Reform nennen. Wär' es nach ihm gegangen, so würde die deutsche Tragödie sehr bald wieder in die Geleise der Gottsched'schen Schule gerathen sein. Er stand übrigens in diesen Ansichten und Bestrebungen gar nicht allein. Auch Gotter verfolgte, worauf ich noch zurückkommen werde, ähnliche Tendenzen und Wieland trat im

*) Karl Berndt, C. H. von Ayrenhoff. Wien 1852.

Merkur (Oct. 1783) wieder ganz offen für den Alexandriner und die französische Tragödie ein.

„Ich wünsche — so heißt es — daß mir ein einziges gedrucktes (deutsches) Theaterstück gezeigt werde, welches in allen Eigenschaften eines vortrefflichen Trauerspiels (Sprache, Versification und Reim mit einbedungen) neben irgend einem von Racine stehen könne. Ich dinge mit gutem Vorbedacht eine ganz reine, fehlerlose, immer edle, immer zugleich schöne und kräftige, niemals weder in Wolken sich versteigende, noch wieder zur Erde versinkende Sprache und eine vollkommen ausgearbeitete, numerose, das Ohr immer vergnügende, nie beleidigende Versification mit ein: denn ein Tragödiendichter in Prosa ist wie ein Heldengedicht in Prosa. — Ich dinge sogar den Reim ein, weil wir nicht eher ein Recht haben, uns mit den großen Meistern der Ausländer zu messen, bis wir bey gleicher Schwierigkeit eben so viel geleistet haben, als sie."

Diese Stelle veranlaßte Ayrenhoff, der schon längst ähnliche Ansichten ausgesprochen, den Vers und den Reim mit der Instrumentalbegleitung der Oper verglichen, ihre Nothwendigkeit im Drama aus diesem Verhältniß zu erweisen gesucht und seine ersten Tragödien (Aurelius (1766), Hermann's Tod (1768), Antiope (1772)) selbst in Alexandrinern geschrieben hatte, zu einem Zueignungsschreiben an Wieland vor seiner Tragödie Kleopatra und Antonius (1783), die ebenfalls wieder in diesem Versmaße ist, nachdem er in seinem Tumelicus (1770) und seiner Irene (1781) schon davon ab- und zur Prosa übergegangen war. Erst 1803 schrieb er, nach langer Pause, auch noch ein Trauerspiel, Virginia, in ungereimten fünffüßigen Jamben. So ernst Ayrenhoff es ohne Zweifel mit seiner Dichtung gemeint hat, so war trotz seiner großen, sich vergeblich in affectirte Bescheidenheit hüllenden Meinung von sich, sein Talent doch zu klein, um seinen Absichten den nöthigen Nachdruck geben zu können. Er blieb mit seinen Alexandrinertragödien tief unter Elias Schlegel und erreichte selbst Weiße kaum. Etwas glücklicher war er im Lustspiel, in welchem sein Postzug oder Die noble Passion (1769), Alte Liebe rostet nicht (1780) und Erziehung macht den Menschen (1784) den Weg über fast alle deutschen Bühnen fanden. Tieck hat in seiner Dramaturgie besonders das letzte, wegen der guten Charakterzeichnung der Rolle der als Bäuerin erzogenen Gräfin, gelobt. Seine Werke erschienen zuerst anonym (1772), dann aber auch unter seinem Namen (1789). 1803 folgte eine vollständige Ausgabe.

Christian Gottlob Stephanie, d. Aelt., geb. 1734 zu Berlin, gab seine Studien auf, um 1755 bei der Schuch'schen Truppe als Schauspieler sein Glück zu versuchen. 1760 kam er nach Wien. Er verdient unsere Beachtung, weil er hier in entschiedner Weise für die Selbständigkeit des deutschen Theaters gegen die Bestrebungen Affligios auftrat. Auch als Theaterdichter bewährte er diese patriotische Gesinnung, besonders in dem Nachspiel: Die Wahl (1771). Doch bearbeitete er auch englische und italienische Stücke, so Goldoni's Gutherzigen Murrkopf (1773). Der neue Weiberfeind (1773) ist eine Nachahmung des Brandes'schen gleichnamigen Lustspiels.

Wichtiger ist sein Bruder Gottlieb Stephanie, d. Jüng. Er wurde 1741 zu Breslau geboren. Anfangs Soldat, gerieth er in östreichische Gefangenschaft und Dienste; trat dann zur Bühne über (1769), auf der er besonders in den Rollen brüsker Officiere gefiel. Seine militärischen Neigungen traten auch in der Stoffwahl seiner Stücke hervor. Sein erstes: Die Werber (1770) sind eine freie Bearbeitung des Farquhar'schen Recruiting officer. Die abgedankten Soldaten (1771) sind Original, erinnern aber sehr an Minna von Barnhelm. Eine darin enthaltene Judenrolle hat viel zu dem großen Erfolge beigetragen, den sie erzielten. Auch Die Wirthin oder der Tambour bezahlt alles (1770), gehört den Soldatenstücken an (es gefiel hauptsächlich durch die Rolle des „Reuters"), desgleichen Der Deserteur aus Kindesliebe, sowie Die Kriegsgefangenen (1771). Von seinen späteren Stücken fand Die seltsame Eifersucht (1775) großen Beifall. Im Uebrigen sank er im Ton immer tiefer. Auch mißbrauchte er die Bühne zu persönlichen Angriffen, so in Der Tadler nach der Mode, von dem schon der Titel an das Machwerk der Neuber erinnert. Es ging gegen Sonnenfels. Seine Bearbeitung des Shakespeare'schen Macbeth war eine Verkennung dieses Gedichts und seines Talents. Schon 1771 (Wien) eröffnete er eine Sammlung seiner Bühnenstücke unter dem Titel „Stephanie des Jüngeren sämmtliche Lustspiele", von der 1787 der 6. und letzte Band erschien. Er starb 1800.

Joh. Heinr. Friedr. Müller (sein eigentlicher Name war Schröter), geb. 20. Febr. 1738, studirte in Halle Theologie. Seine Stellung als Hauslehrer bei dem Theaterdirector Schuch zog ihn jedoch zur Bühne. Nach verschiedenen anderen Engagements kam er

1763 zu Weiskern nach Wien. Er war der Erste, der hier einen Theateralmanach herausgab. Als Joseph II. die Errichtung eines nationalen Theaters in Aussicht nahm, schickte er Müller an die deutschen Theater, deren Zustand zu studiren und Kräfte für das neue Unternehmen zu gewinnen. 1778 wurde er zum Director des deutschen Singspiels ernannt. Gödeke schreibt sowohl ihm, wie dem preußischen Gesandtschaftssecretär Jester*) die gegen das extemporirte Possenspiel gerichtete Parodie: Vier Narren in einer Person zu. Man kennt noch die Lustspiele: Gräfin Tarnow; Der Schmuck (1771) und Präsentirt das Gewehr (1777) von ihm.

Auch Joh. Bapt. Bergopzoommer, geb. 1744 zu Wien, war ein beliebter Schauspieler der Zeit. Er gehörte als solcher der alten, roheren Richtung an. 1771 ward er in Prag zum Zweck einer Reform des dortigen Theaterwesens zum Director einer neuen Unternehmung ernannt. Als Bühnenschriftsteller debütirte er 1768 mit dem kleinen Lustspiel „Der Offizier". Im Uebrigen hat er fast nur Bearbeitungen aus dem Französischen und Englischen geliefert. Er starb 1804 zu Wien.

Von um so größerer Fruchtbarkeit war der 1746 zu Wien geborene Cabinetskanzleioffizial Paul Weidmann, der in den Jahren 1768—77 die Bühne mit einer ganzen Fluth von Trauerspielen (Pizarro, Anna Bulen, Merope, Peter der Große rc.), Lustspielen (Der Mißtrauische, Der Geheimnißvolle; Der Ehrgeizige, der es nicht sein will; Der Leichtgläubige; Der Bettelstudent oder das Donnerwetter rc.), patriotischen Stücken (Soliman vor Wien, Das befreite Wien, Adelheid oder die Deutschen, Die Bergknappen von Freiberg oder Bürgertreue der Vorzeit rc.) zum Theil nur Uebertragungen, überschwemmte. Auch einen Johann Faust, ein allegorisches Drama (1775), kennt man von ihm. Er starb 1810. Wie er gehört noch der Schauspieler Sal. Friedr. Schletter (1739—1801) zu den fruchtbareren Bühnenschriftstellern. Man kennt 22 Stücke von ihm, die zwischen 1777—91 erschienen, meistens Lustspiele ohne besondern Werth.

*) Ernst Friedrich Jester, 1745 zu Königsberg geboren, 14. April 1822 als Oberforstrath daselbst gestorben, lebte länger als Gesandtschaftssecretär in Wien, wo er sich auch mit dem Theater befaßte, sein erstes Stück war das Lustspiel Das Duell (1768); sein letztes das Schauspiel Der Dorfprediger (1782).

Joh. Friedr. Schink, geb. 1755 zu Magdeburg, wirkte nur zeitweilig in Oestreich für Theater und Dramaturgie. Dazwischen lebte er in Berlin und nahm auch vorübergehend (1789) unter Schröder in Hamburg die Stellung eines Theaterdichters ein. Er hat der Bühne verschiedene Trauerspiele gegeben; (Gianetta Montaldi (1774); Lina von Waller (1778)); den Shakespeare'schen Coriolan und die Widerbellerin für die Bühne eingerichtet; den Hamlet als Marionettenspiel (1799) bearbeitet und eine dramatische Phantasie Faust (1804) geschrieben. Auch ein paar ausschweifende dramatische Parodien, darunter das gegen das Geniewesen gerichtete Marionettentheater (1778) liegen von ihm vor. Er arbeitete längere Zeit an der N. allg. deutschen Bibliothek als Recensent und that sich hier als einer der gehässigsten Gegner der Romantiker hervor. Er starb 1834 als Bibliothekar der Herzogin von Sagan.

Wie Schink's war auch das Wirken Joh. Karl Wezel's zwischen Norddeutschland und Oestreich getheilt. Am 31. Oct. 1747 zu Sondershausen geboren, studirte derselbe in Leipzig, lebte dann einige Zeit (1776—77) als Hofmeister eines adligen Herrn in Berlin, hielt sich als Theaterdichter mehrere Jahre in Wien auf, kehrte nach Leipzig zurück, wo er 1786 dem Wahnsinn verfiel, nach seiner Vaterstadt gebracht werden mußte und hier erst 28. Jan. 1819 seinen Leiden erlag. Er wird dem Geniewesen zugezählt, was jedoch nur für seine Romane gilt, in denen seine Bedeutung liegt. Von seinen dramatischen Versuchen haben höchstens die beiden frühesten Werke, die dramatische Dichtung Filibert und Theodosia (1772) und das Trauerspiel Der Graf von Wickham (1774) einen Anflug davon. Es sind wirre, phantastische Compositionen ohne alle dramatische Bedeutung. Höher werden seine Lustspiele geschätzt, die 1778—87 in vier Bändchen gesammelt erschienen. Es sind fünfzehn Stücke, unter denen sich auch ein Singspiel und das Sittengemälde „Die Komödianten" befinden. Eschenburg sagt von ihnen, daß sich darin Wezel Marivaux zu nähern versucht habe, jedoch an Breite leide.

Von den sich in Norddeutschland vorzugsweise zu Lessing haltenden dramatischen Schriftstellern mag hier an erster Stelle sein Bruder Karl Gotthelf genannt werden. Grade er ist aber ein Beispiel, wie wenig selbst seinen aufrichtigsten Anhängern und Verehrern die Fähigkeit eigen war, das von ihm begonnene Werk in seinem Sinne weiter

zu fördern. Karl Gotthelf Lessing, verdient als erster Biograph und Herausgeber der gesammelten Werke seines unsterblichen Bruders, wurde am 10. Juli 1740 zu Kamenz geboren. 1770 erhielt er die Stellung eines Münzdirectorialassistenten in Berlin, von der er 1779 zum Münzdirector in Breslau befördert wurde. Er starb 1812. Sein erster dramatischer Versuch war das dreiactige Lustspiel Der stumme Plauderer, welches, ziemlich flach, nur wenig Beifall erhielt. Auch sein Wildfang nach Farquhar konnte nicht durchdringen. Etwas besser gelang es ihm mit dem Lustspiel Der Lotteriespieler (1769). Es folgten: Die redliche Frau (1777), Der Bankerott (1779); Die Mätresse (1789). Auch lieferte er eine Bühnenbearbeitung der Wagner'schen Kindermörderin.

Ungleich erfolgreicher war das zwar nicht viel höher beanlagte, aber ungleich fruchtbarere und bühnengewandtere Talent des Schauspielers Joh. Chr. Brandes. 1735 in ärmlichen Verhältnissen zu Stettin geboren, schlug er sich vom Schusterlehrling aus durch eine abenteuerliche und oft mehr als zweideutige Carrière,*) in der er bis zum Schweinehüter herabsank und längere Zeit der Bettelei, ja selbst dem Diebstahl verfiel. Nachdem er nacheinander mit dem Dienst und Beruf eines Kaufmannslehrlings, Tischlergehülfen, Tabakshändlers, Fuhrmannsknechtes, Diener eines Charlatans, Helfershelfers eines falschen Spielers gewechselt hatte, wendete er sich endlich der Schauspielerei zu. Er trat 1757 bei der Schönemann'schen Truppe ein, gewann durch die Verheirathung mit der liebenswürdigen und begabten Esther Charlotte Koch eine feste Position am Theater, dem er sich weniger als Schauspieler, denn als Bühnenschriftsteller nützlich erwies. In Breslau war er in ein freundschaftliches Verhältniß zu Lessing getreten, der ihm bei seiner Bühnendichtung hauptsächlichstes Vorbild blieb, das er jedoch bei der Oberflächlichkeit seines Charakters und Geistes und der Mäßigkeit seines Talents nur in äußerlicher, schwächlicher Weise nachzuahmen vermochte. Gleichwohl gehörte er zu den beliebtesten Bühnenschriftstellern der Zeit, ja man hat ihn wohl gar den deutschen Goldoni genannt. Miß Fanny, eines seiner frühesten

*) Die er in seiner für die deutsche Theatergeschichte nicht unwichtigen Selbstbiographie (Meine Lebensgeschichte, 3 Bde. Berl. 1797—1800) mit großer Offenheit dargelegt hat.

Stücke (1766) in dem das Motiv der Geschwisterliebe mit dem des Vatermords verbunden erscheint, erlitt wegen seiner wilden, ausschweifenden Erfindung manche Anfechtung, fand aber andrerseits auch viel Beifall. Allgemeineren Erfolg hatte das 1767 erschienene Drama: Der Schein betrügt. Man schrieb diesen Fortschritt dem Ramler'schen Einflusse zu. Es ist, nach einer Erzählung Marmontel's, in der Diderot'schen Manier gehalten. Für sein bestes Stück aber gilt Graf Olsbach (1768). Die Voraussetzungen sind jedoch überaus künstlich. Herr von Orlheim hat während des Kriegs heimlich eine Verbindung mit Fräulein Trommsberg geschlossen. Orlheim glaubt, daß seine Gattin bei einem nächtlichen Ueberfall und Brande um's Leben gekommen sei, während die Umstände sie wieder glauben lassen, daß ihr Gemahl in dem dabei stattfindenden Kampfe seinen Tod gefunden habe. Das Stück und seine Verwicklung beruht auf der Lösung dieser Mißverständnisse, die dadurch unterhalten werden, daß Orlheim inzwischen zum Grafen von Olsbach erhoben worden und der Vater seiner Gemahlin, der Obrist Trommsberg, nach dem Kriege in eine ähnliche Lage wie Tellheim gerathen ist, und aus falschem Stolz seinen Namen verändert hat. Olsbach ist eine edle, sentimental angehauchte Figur, zu welcher Brandes einige Züge von Tellheim entliehen. — Auch Der geadelte Kaufmann (1769) errang große Theilnahme; kaum mindere das Duodrama: Ariadne auf Naxos durch das Spiel seiner Gattin. Das Lustspiel Trau, schau, wem? (nach Fielding's Roman Amalia) trug 1769 in Wien einen Preis davon. Das Trauerspiel Olivia arbeitet wieder in den tollsten Bühneneffecten. Eine ganz besondere Stellung unter seinen Stücken nimmt das Schauspiel Die Mediceer (1775) ein, welches die Verschwörung der Pazzi behandelt. Mit dem Maßstabe des historischen Dramas gemessen, erscheint es allerdings sehr unzulänglich, aber mit dem des Verfassers, der sich um historische Treue und historischen Geist gar nicht kümmert, darf es keineswegs allzu niedrig gestellt werden. Es ist ein geschickt gearbeitetes, wirksames Bühnenstück. Von seinen zahlreichen Arbeiten erschien 1790—91 eine Gesammtausgabe in 8 Bänden unter dem Titel Dramatische Schriften (Leipz.).

Nicht minderen Anklang fanden die Bühnenstücke Gust. Fr. Wilh. Großmann's. Am 30. Nov. 1746 zu Berlin in guten Verhältnissen geboren und erzogen, hatte er rasch eine Anstellung als

preußischer Legationssecretär in Danzig, sowie später in Königsberg gefunden. Er zog sich jedoch in's Privatleben zurück, verkehrte in Berlin in schauspielerischen und schriftstellerischen Kreisen, wobei er auch Lessing kennen lernte, und gehörte denselben bald vollständig an. Bei dieser Gelegenheit sollte sowohl seine ungewöhnliche Begabung, als die Leichtfertigkeit seines Charakters sich in auffälliger Weise zu erkennen geben. Zur Schriftstellerei wurde er nämlich nur durch eine Wette bestimmt, in drei Tagen ein Drama verfertigen zu können, die er auch mit dem dreiactigen Schauspiel Die Feuersbrunst (1773) gewann, einem ziemlich flachen Product, das aber doch geistige Gewandtheit verrieth und sich großen Beifalls erfreute. Auch sein zweites Stück, das dreiactige Trauerspiel Wilhelmine von Blondheim (1775), ein Familiendrama, ward in acht Tagen geschrieben. Mit derselben Keckheit, doch mit noch ungleich größerer Begabung, warf er sich in die schauspielerische Carrière. Zu seinem ersten Debüt ließ er sich auf einer Reise überreden, indem er ganz rasch für einen erkrankten Schauspieler der Seyler'schen Truppe in der Rolle des Riccaut de Marlinière eintrat. Er spielte mit solchem Erfolg, daß er dadurch bestimmt wurde, den schauspielerischen Beruf nun ganz zu ergreifen. Seine acht Tage später erfolgende Darstellung des Marinelli rechtfertigte vollkommen diesen Schritt, da er damit alle Kenner in Erstaunen setzte und auch in der Folge Vielen als der beste Darsteller dieser Rolle erschien. Nach einigen Uebersetzungen aus dem Französischen (darunter Beaumarchais' Barbier von Sevilla), trat er 1775 wieder mit einem Originaldrama, Henriette, oder sie ist schon verheirathet, hervor, zu dem er der neuen Heloise das Motiv entlehnt hatte. Es folgten nun eine Bearbeitung der Shakespeare'schen Irrungen und das fünfactige Familiengemälde „Nicht mehr als sechs Schüsseln" (1780), welches den Höhepunkt seiner dramatisch-schriftstellerischen Thätigkeit bezeichnet. Er errang damit einen der größten Bühnenerfolge der Zeit. Fünf Auflagen erschienen rasch hintereinander davon. Es wurde in's Dänische, Holländische, Russische und zweimal in's Französische übersetzt, obschon es sich in Bezug auf Composition und dramatische Motivirung nicht viel über die besseren Stücke von Brandes erhebt. Es übertrifft sie aber an wahrer und lebensvoller Charakteristik. Am Erfolge hatte jedoch auch die Tendenz noch viel Antheil, da es sich darin um die Blosstellung und Bekämpfung aristokratischer

Vorurtheile handelt. Der Hauptcharakter ist eine Art von gutherzigem Polterer, der eine auf ihren Adel versessene Frau und deren heruntergekommenen, aber um so anspruchsvolleren und seine Güte ausbeutenden Verwandten zur Vernunft bringt und die durch sie schwerbedrohten Verhältnisse seiner Familie noch rechtzeitig wieder herstellt. Es fragt sich nur, wie ein so energischer Charakter das Uebel überhaupt so weit bei sich einreißen und um sich greifen lassen konnte. Dieses Schauspiel wurde zu einem der Vorbilder der nun immer mehr überhandnehmenden Familienstücke. Die späteren dramatischen Arbeiten Großmann's, die ohnedies nicht mehr zahlreich sind, und von denen nur Adelheid von Veltheim (1780) noch genannt werden mag, fallen daneben nicht in's Gewicht. Großmann hatte das freundliche Verhältniß zu Lessing fortgesetzt und war nach dessen Tode bemüht, dem Andenken des großen Mannes durch den Ertrag einer großen Festvorstellung ein Denkmal in Wolfenbüttel zu stiften, zu welchem Zwecke er am 1. Oct. 1788 von Hannover aus, wo er damals als Schauspieldirektor wirkte,*) einen darauf gerichteten Aufruf an die deutschen Schriftsteller und Bühnen erließ. Es muß zur Beschämung Deutschlands gesagt werden, daß er fast überall auf Ausflüchte stieß, selbst noch bei Eschenburg und bei Engel. Nur Dalberg und Iffland zeigten sich auch hier wieder hülfreich, und selbst Kotzebue kann mit Ehren genannt werden. Ein Versuch, durch Subscriptionen zum Ziel zu gelangen, erwies sich nicht minder fruchtlos, so daß Großmann sein wohlmeinendes Werk wieder aufgeben mußte. Nicht ohne Bitterkeit schrieb er darauf die Flugschrift: „Lessingsdenkmal, eine vaterländische Geschichte, dem teutschen Kaiser Leopold und dem teutschen Könige Friedrich Wilhelm von Preußen gewidmet". Großmann gerieth später in bedrängte Verhältnisse, seine Gesundheit war körperlich wie geistig zerstört. Die Ideen der französischen Revolution versetzten ihn in einen exaltirten Zustand, den er bald nicht mehr zu beherrschen vermochte, so daß er eines Tages, im Jahre 1795, in Anwesenheit der Prinzessinnen von Hannover und Braunschweig, in extemporirter Rede von der Bühne herab Religion und Staat auf's heftigste angriff.

*) 1779 war er dem Ruf zur Leitung der Bonner Bühne gefolgt, 1784 gründete er selbst eine Truppe, mit der er 1787 in ein Subventionsverhältniß zum Hannöverschen Hofe getreten war.

Dies hatte seine Verhaftung und nach endlicher Freigebung das Verbot zur Folge, die Bühne in Hannover je wieder zu betreten. Sein Tod setzte den hieraus erwachsenden Widerwärtigkeiten glücklicherweise nur kurze Zeit später, am 20. Mai 1796, für immer ein Ziel. Trotz manchem Unerfreulichen, was das Leben dieses Mannes darbietet, darf man ihm weder Talent, noch auch das Streben absprechen, die Bühne zu einer Sittenschule des Volkes zu erheben. Sein Interesse für sie bethätigte er auch noch durch verschiedene dramaturgische Schriften; wozu die Herausgabe des Magazins zur Geschichte des deutschen Theaters, im Verein mit v. Hagen (Halle 1773), und seine Briefe an Herrn K(och) in L(eipzig), die Seyler'sche Bühne in Dresden betreffend, gehören.

Anton Mathias Sprickmann, geb. am 7. Sept. 1749 zu Münster, wo er, nachdem er in Göttingen Rechte studirt hatte, als Rath bei dem Hofraths-Collegium, als Professor der Geschichte und des Staatsrechts und als Regierungsrath lebte und wirkte und 1826 zu Berlin als Professor starb, mag hier zunächst aufgeführt werden. Er schrieb in jüngeren Jahren verschiedene schöngeistige Werke, darunter auch einige Dramen, als Die natürliche Tochter, Lustspiel in fünf Aufzügen; Eulalia, Trauerspiel in fünf Aufzügen und Der Schmuck, Lustspiel in fünf Aufzügen, die sich großer Anerkennung erfreuten. Sprickmann war ein Nachahmer Lessing's, Eschenburg nannte die Eulalia eine der glücklichsten Nachbildungen der Emilia Galotti, neuere Beurtheiler freilich, wie Erich Schmidt, sehen darin nur eine Karrikatur dieser Dichtung.

Eine ungleich bedeutendere Erscheinung stellt sich in Friedrich Ludwig Schröder*), geb. 3. Nov. 1744 zu Schwerin, dar. Er verlor früh seinen Vater und wurde durch die zweite Ehe der Mutter mit dem Schauspieler Konrad Ackermann in ein abenteuerliches Wanderleben gerissen, das, an trüben Eindrücken reich, seiner Seele lange

*) Meyer, Friedr. Ludw. Schröder. 2 Theile. Hamb. 1819 — eine der wichtigsten Quellen zur Geschichte des deutschen Theaters. Fr. Ludw. Wilh. Meyer, der bewundernde Freund Schröder's, geb. 28. Januar 1759, gest. 1. September 1840 auf seinem Gute Bramstädt im Holsteinschen, hat in späterer Zeit selbst einige Bühnenstücke geschrieben, die er theils 1793 unter dem Titel: Beiträge, der vaterländischen Bühne gewidmet, theils um 1817 unter dem Titel „Schauspiele“ veröffentlicht hat. — Siehe auch F. L. Schröder, dramatische Werke, herausgegeben von v. Bülow mit Einleitung von L. Tieck.

eine gewisse Bitterkeit und seinem Charakter etwas Wildes, Leidenschaftliches verlieh, sein Genie aber vielleicht zu um so energischerer und vielseitigerer Entwicklung brachte. Sein Stiefvater, welcher die von Koch angebahnte naturalistische Richtung, besonders im komischen Charakterfach, sehr glücklich verfolgte, suchte den unbändigen Geist seines Stiefsohns und Schülers zu zügeln, den er auf die Natur, als die erste Lehrerin des Schauspielers, hinwies. Er wurde jedoch von ihm in seiner Kunst bald überwachsen. Die Richtung, die Schröder hierdurch als Schauspieler nahm, konnte auf seine schriftstellerische Thätigkeit um so weniger ohne Einfluß bleiben, als trotz der Genialität seines Wesens der Verstand doch bei ihm vorherrschte. Ohne grade in Einseitigkeit zu verfallen — denn er brachte nicht nur Shakespeare, Goethe und Schiller — letzteren zwar anfangs nicht ohne Widerstreben — sondern auch Klinger, Leisewitz, ja sogar Lenz auf die Bühne — gewann er doch bald eine entschiedene Neigung für das spätere englische Drama, für das rührende Lustspiel der Franzosen und die Spiele Goldoni's. Die meisten seiner Bühnenstücke sind Bearbeitungen ausländischer Werke dieser Art. Die wenigen selbständigen Stücke Schröder's gehören fast alle dem Gebiete des rührenden, von einem behaglichen Humor beleuchteten Drama's an. Zu ihnen gehören Der Fähndrich (1782), Der Vetter in Lissabon (1784), Victorine (1784), das Porträt der Mutter (1786).

Im Fähndrich ist der Hauptcharakter ein Mann, der ein Verbrechen der Jugend zu sühnen und an sich selbst das Vertrauen zur Menschheit verloren hat, daher er einen ihm eignen Fond von Herzensgüte unter äußerer Rauhheit und Härte zu verbergen sucht. Man sieht auch hier wieder die Verwandtschaft mit Goldoni's Gutherzigem Murrkopf, der damals in einer Menge von Variationen wiederkehrte. Auch der lebhafte, sich in kurzen Sätzen bewegende und doch den Fortschritt mehr hemmende, als fördernde Dialog erinnert an die Manier Goldoni's. Der Detailmalerei der Charakteristik ist eben fast zu viel Fleiß und Sorgfalt zugewendet. Die Handlung ist romanhaft und complicirt in ihren Voraussetzungen. Diese zugegeben, entwickelt sich das Weitere aber natürlich und einfach. Jede Rolle ist dankbar und das Ganze geht auf eine Rührung aus, die durch einen behaglichen Humor angenehm gemildert wird.

Der Vetter in Lissabon ist ein Familiengemälde, in dem es sich,

wie in Großmann's „Nur sechs Schüsseln", um die Wiederherstellung eines zerrütteten Haus- und Familienwesens handelt. Nur ist das Unglück hier weiter vorgeschritten und die Wiederherstellung findet nicht durch den Familienvater, sondern durch einen unter fremdem Namen aus der Ferne zurückkehrenden reichen Verwandten statt. Auch bei ihm verbirgt sich Herzensgüte und Großmuth unter einer angenommenen rauhen Außenseite. Nicht er aber ist eigentlich der Hauptcharakter des Stücks, auch hier ist es vielmehr der Familienvater, den die Liebe zum Schwächling gemacht und dessen Selbstgefühl, dessen Thatkraft es daher vor Allem zu wecken und zu beleben gilt. In diesem Stücke ist Alles in rasch fortschreitender Handlung begriffen, die auch weniger auf Rührung ausgeht. Doch steht die Charakterzeichnung nicht ganz auf gleicher Höhe mit der des Fähndrichs und der Ton sinkt öfter in's Triviale herab.

Die beste der Originalarbeiten Schröder's ist wohl das Porträt der Mutter, vielleicht aber nur deshalb, weil es nicht ganz Originalarbeit ist. Einzelne Motive, ja Scenen, sind einem altenglischen Stücke, die Puritanerin, entnommen und das Hauptmotiv knüpft an eine Stelle von Sheridan's Lästerschule an. In dieser besitzt nämlich ein leichtfertiger junger Mann doch noch so viel Pietät, das Porträt seines Wohlthäters und Oheims, trotz seiner bedrängten Lage, nicht zu verkaufen, woraus dieser den Glauben an die Unverdorbenheit seines Herzens schöpft. Hier aber ist das Vertrauen des Vaters zu seinem Sohn hauptsächlich dadurch erschüttert worden, daß man ihm glauben gemacht, derselbe habe das Bild seiner verstorbenen Mutter in eben so leichtfertiger, wie liebloser Weise veräußert. Das Stück leidet an einer verwickelten und etwas künstlichen Voraussetzung. Die Composition aber zeugt von der genauesten Kenntniß der Bühne, die Charakteristik von scharfer, trefflicher Lebensbeobachtung. Alles ist Handlung und Bewegung und der Ton erhebt sich mitunter ansehnlich über das Niveau der auf bloße Unterhaltung arbeitenden Bühnenschriftsteller der Zeit. In der Figur des Hofrath Waker war der damaligen Schauspielkunst eine sehr große Aufgabe gestellt. Rekau gehörte lange zu den dankbarsten Rollen des Fachs jugendlicher Lebemänner. Hier ist er es, der Sohn, welcher die durch die Intriguen selbstsüchtiger Verwandten zerrütteten Familienverhältnisse wiederherstellt. Es gehört zu den Schwächen des Stücks,

daß er sich hierzu erst nach siebzehnjähriger Trennung vom Vaterhaus aufgerafft hat.

Victorine endlich ist ein nach einem Roman von Miß Burney gearbeitetes Rührstück.

Was Schröder's Bearbeitungen ausländischer Stücke betrifft, die theils dem französischen, italienischen (Der Diener zweier Herren nach Goldoni und Juliana von Linderack nach Gozzi), dem spanischen (Die unmögliche Sache nach Moreto's No pue ser und Amtmann Graumann nach Calderon's Richter von Zalamea) und dem englischen*) Theater entnommen sind, so hat Schröder die deutsche Bühne seiner Zeit durch sie wirklich bereichert, da er sie meist sehr glücklich den deutschen Sitten anzupassen verstand.

Weniger war er der Bearbeitung Shakespeare'scher Dramen gewachsen, was schon seine Uebertragung des diesem Dichter nur zugeschriebenen The london prodigal als „Das Testament" erkennen läßt. Indem er sie dem Geschmack und der Empfindungsweise des damaligen Theaterpublikums und dem, was man unter den Forderungen der Bühne damals verstand, einer Bühne, die sich eben erst bilden wollte, anzunähern versuchte, mußten sie Vieles von ihrer Gewalt und Größe, von ihrem tieferen Lebens- und Ideengehalt einbüßen. Dies konnte indeß vom Standpunkte seiner Zeit ganz anders beurtheilt werden, als von dem der unserigen. Bedenke man nur, daß die Bearbeitungen, welche die Werke des großen Dichters in seinem eignen Lande damals erfuhren, sich zum Theil noch viel stärkere Eingriffe erlaubten, daß hier einer der maßgebendsten Kritiker, sie, bei aller Hochschätzung, doch nur für Ausflüsse eines bloßen Naturgenies erklärte, daher ihre künstlerische Umbildung fast geboten erschien. Schröder war durch eine Darstellung der Heufeld'schen Bearbeitung des Hamlet in Prag zu

*) Ich hebe davon nur folgende aus: Die heimliche Heirath nach Colman's und Garrick's Clandestine marriage; Die Wankelmüthige, nach Cibber's She would and she would not, Der Ring, nach Farquhar's Constant couple; Die unglückliche Heirath, nach Southerne's Isabella; Stille Wasser sind tief, nach Beaumont und Fletcher's Rule a wife and have a wife; Irrthum in allen Ecken, nach Goldsmith's She stoops to conquer; Das Blatt hat sich gewendet, nach Cumberland's Brothers; Beverley, nach Moore's Gamester; Inkle und Jarico, nach Colman's gleichnamiger Oper; Die unglückliche Ehe aus Delicatesse, eine ganz freie Bearbeitung von Farquhar's Sir Harry Wildair, der hierdurch ein ganz neues, diesem fast überlegenes Stück geworden war.

seiner eignen Bearbeitung dieses Dramas angeregt worden (1776), der dann die von 1778 (in der Bülow'schen Ausgabe der Schröder'schen Schauspiele enthalten), sowie die des Kaufmann von Venedig (1777), von Maß für Maß (1777), König Lear (1778), Richard II. (1778), Heinrich IV. (1778) folgten. Schröder gab hierdurch nicht nur das Signal zu einer Menge ähnlicher Unternehmungen von zum Theil unberufener Hand,*) sondern, was ungleich wichtiger war, er förderte auch die Kenntniß des großen Dichters überhaupt, was für die weitere Entwicklung unseres Dramas von tiefgreifendster Bedeutung wurde.

Auch der Schauspieler Heinr. Ferd. Möller, geb. 1745 zu Olbersdorf in Schlesien, welcher 1771 bei Schröder in Hamburg zuerst den Angelo, dann aber auf Schröder's Zureden den Marinelli in der Emilia Galotti und zwar mit großer Anerkennung spielte, war als Theaterdichter damals bekannt und beliebt. Von seinen verschiedenen Rühr- und Familienstücken hatte Graf Waltron oder die Subordination (1776) weitaus den bedeutendsten, ja gradezu einen sensationellen Erfolg. Während in Dresden die Vorstellung der Emilia Galotti unter Seyler nur von 80 Personen besucht war, hatte Graf Waltron an 500 herangezogen. Wie der Titel schon andeutet, handelt es sich um ein Soldatenstück. Sein Held, ein vortrefflicher, aber dem Jähzorn leicht unterworfener Mann, läßt sich gegen seinen Vorgesetzten, welcher zugleich sein Schwager ist, zu einem groben Vergehen gegen die Subordination hinreißen. So plump dieses Stück auch auf die heftigsten Erregungen und die quälendste Spannung hinarbeitet, so traf es doch den Geschmack seiner Zeit. Für die Geschichte des Dramas ist es auch noch dadurch von einiger Wichtigkeit, daß es, wenn auch nicht direct, sondern durch Iffland's Albert von Thurneisen, wahrscheinlich dem Kleist'schen Prinzen von Homburg zu Grunde liegt. Möller ging auf starke Bühneneffecte aus, die sowohl auf das Gemüth und die Nerven, als auf das Auge berechnet waren, dies zeigt sich auch in seinem Heinrich und Henriette oder Die unglückliche Verschwiegenheit (1778) und in Wikison und Wandrop (1779). Er wurde, nachdem er länger bei Seyler engagirt gewesen war, vom Markgrafen von Schwedt mit der Direction seines Hoftheaters betraut, der auch durch ihn nach

*) Siehe ein ausführliches Verzeichniß dieser verschiedenen Bearbeitungen be Rud. Genée, Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland. Leipz. 1870.

Lessing's Tode eine Festfeier für diesen veranstalten ließ. Er starb am 27. Febr. 1798 zu Fehrbellin.

Ihm darf der Kriegsrath Wilh. Heinrich Brömel, geb. 21. April 1754 zu Loburg bei Magdeburg, gest. 28. Nov. 1808 zu Berlin, angereiht werden, insofern auch er seinen schriftstellerischen Ruf einem Soldatenstücke: Der Adjutant, Lustspiel in drei Acten (1780), verdankt. Es ist aber ein Verkleidungsspiel, der Adjutant ist hier ein Frauenzimmer. Brömel gewann damit in Wien einen Preis, was ihm auch noch mit seiner Bearbeitung von Shakespeare's Measure for measure unter dem Titel Gerechtigkeit und Rache (1784) gelang. Auch sein Gideon von Tromberg (1793) ist eine freie Bearbeitung eines Shakespeare'schen Stücks, der Lustigen Weiber von Windsor. Brömel schrieb außerdem noch das Original-Trauerspiel Wilmot und Agnes (1784). Stolz und Verzweiflung (1785) ist eine Bearbeitung von Lillo's Fatal curiosity.

Wie Brömel, der schon, als er noch in Hamburg angestellt war, alle Jahre auf mehrere Monate nach Berlin ging, wirkte damals von hier auch noch Plümicke für das Drama.*) Carl Martin Plümicke (am 26. März 1749 zu Wollin geboren) trat schon 1768 mit einem dramatischen Versuche: „Emilie oder die glückliche Waise" auf, dem 1773 das empfindsame Lustspiel: „Miß Jenny Warton oder Gerechtigkeit und Großmuth" folgte. 1778 wendete er sich als Schauspieler völlig der Bühne zu. Sein „Siegfried und Genoveva" war ein Versuch im historischen Drama. Zu Minna von Barnhelm schrieb er das Nachspiel: „Der Senior". Den meisten Beifall erwarb ihm aber das Schauspiel: Henriette oder der Husarenraub (1779). Manche berechtigten Angriffe zogen ihm seine Bearbeitungen der Schiller'schen Räuber (1783) und des Fiesko (1784) zu, die längere Zeit auf der Berliner Bühne gespielt wurden. Auch Der neue Mendoza von Lenz wurde neben manchem andern Stücke (z. B. Le Mierre's Veuve de Malabar) von ihm für die Bühne bearbeitet. Man traute ihm damals viel Talent dafür zu. Endlich machte er sich noch durch den Versuch einer „Theatergeschichte von Berlin" (1781) um das Drama verdient.

---

*) Brömel verband sich auch mit Plümicke zu einer Ueberarbeitung des General Schlenzheim von Spieß für die Bühne.

Eine nicht mindre Beliebtheit hat sich der unermüdlich für die Bühne thätige Leipziger Kaufmann Christian Friedrich Bretzner (geb. 10. Dec. 1748, gest. 31. Aug. 1807) mit seinen Singspielen erworben, von denen nur das zuerst von André, später von Mozart (1789) componirte: Die Entführung aus dem Serail (1781) und seine Uebersetzung von Cosi fan tutte hervorgehoben werden mögen. Sein dramatisches Hauptwerk aber ist das über alle deutschen Bühnen gegangene und noch bis tief in dieses Jahrhundert hinein mit Beifall gegebene Lustspiel: Das Räuschchen (1786). Die von ihm unternommene Bearbeitung von Shakespeare's Romeo und Julia muß dagegen als eine Verirrung bezeichnet werden.

Der erste Hof, welcher in Deutschland jetzt wieder daran dachte, ein eignes deutsches Theater zu gründen, war, vielleicht gleichzeitig mit dem von Mannheim, der Hof des Herzogs von Gotha. Ueberall, wo sonst in Deutschland noch Höfe an der Entwicklung des deutschen Schauspiels Interesse nahmen, war es bisher nicht über contractliche Schutzverhältnisse zu Privatunternehmungen mit zeitweiliger Subvention gekommen. Im Jahre 1775 knüpfte man zwar schon in Mannheim zu diesem Zwecke mit Lessing an, was, wie wir wissen, erfolglos blieb, in Gotha aber gewann man Eckhof, welcher unter einer herzoglichen Oberdirection als angestellter Beamter mit der künstlerischen Leitung des hier zu errichtenden Hoftheaters betraut wurde. Die Schauspieler wurden hier zum ersten Mal wieder in directen Dienst genommen. Gotter, den wir bereits als Verfasser von Singspielen und Opern kennen lernten, gab damals in Gotha den literarischen Ton an. Er spielte überhaupt in den literarischen Dingen der Zeit eine Rolle und wirkte auf den Geschmack darin ein.

Friedrich Wilhelm Gotter, am 3. Sept. 1746 zu Gotha geboren, studirte die Rechte in Göttingen und erhielt bereits 1766 in seiner Vaterstadt die Stelle eines geheimen Archivars. 1767 ward er als Legationsrath nach Wetzlar versetzt, begleitete aber nur kurze Zeit später zwei adlige Herren auf die Universität Göttingen, wo er mit Boie bekannt wurde und sich mit ihm zur Herausgabe des ersten Musenalmanachs (1770) vereinigte. Nach seiner Rückkehr nach Wetzlar trat er in ein näheres Verhältniß zu Goethe und gehörte wie dieser zu dem von Goué gestifteten und in dessen Masuren gespiegelten Ritterorden. Von 1772 an lebte er als Geh. Secretär wieder in

Gotha, wo er, in mannichfacher Weise literarisch thätig und anregend, einen großen Einfluß auf das Theater gewann. Er starb 18. März 1797. Gotter war eine geistig überaus regsame, rasch anempfindende, aber nur wenig schöpferische Natur. Er schrieb Operetten, Melodramen im Sinne Rousseau's (Medea), bearbeitete Shakespeare's Romeo und Julia, sowie dessen Sturm (Die Geisterinsel) als Musikdramen, übersetzte italienische, zum Theil romantisch gefärbte Stücke, wie Das öffentliche Geheimniß von Gozzi (nach Calderon), sowie französische Lustspiele der verschiedensten Dichter (Laharpe, Collé, Boissy, Sedaine, Carmontel, Barthe) und Trauerspiele Voltaire's. Besondere Zugkraft übte seine Mariane (1776), eine freie Nachbildung der Melanie des Laharpe aus. Doch schrieb er auch selbständig einige Stücke: Der schwarze Mann, das fünfactige Lustspiel: Die Erbschleicher, das einactige: Die stolze Vasthi und die fünfactige Esther. Die beiden letzten Stücke gehören zusammen. A. W. Schlegel tadelt an ihnen das Grillenhafte und die willkürliche Vermischung des Stils. Er meint, daß sie wohl eine Bereicherung der Literatur, doch nicht des Theaters seien und manche Scenen recht gut in derjenigen Esther figuriren könnten, welche bruchstückweise im Jahrmarkt zu Plundersweilen vorgestellt wird. Im Ganzen war Gotter ein Anhänger des französischen Geschmacks. Durch seine Uebersetzungen der Tragödien Voltaire's, durch die Wiederaufnahme des Alexandrinerlustspiels, wirkte er der Reform Lessing's nicht minder entgegen, als er in der Posse: Der schwarze Mann durch Verspottung Schiller's in der Figur eines darin auftretenden Dichters der Begeisterung für diesen entgegen zu wirken versuchte. Es liegt darüber eine Stelle eines Briefes von Iffland an Dalberg vor: „Den schwarzen Mann — heißt es hier — könnten wir nicht geben, ohne uns zu parodiren und zugleich mit dieser Parodie ein stillschweigendes Versprechen zu geben. Wir hätten dieses Stück niemals geben sollen. Aus Achtung für Schiller nicht. Wir selbst haben damit im Angesicht des Publikums, das ihn ohnehin nicht ganz fasset, den ersten Stein auf Schiller geworfen." Diese Aussprache macht Iffland Ehre, in der Befürchtung aber ging sie zu weit. Ein Dichter wie Schiller war gegen derartige kleine Steinwürfe gerüstet: sie prallten einfach auf den Werfer zurück. Gotter trat übrigens sehr bald in ein freund-

schaftliches Verhältniß zu Schiller. Auch Goethe schätzte ihn sehr und Iffland bekannte, ihm sehr viel zu verdanken.

Der Tod Eckhof's (1778) hatte das Sinken des Theaters in Gotha und die Auflösung desselben im nächsten Jahre zur Folge, was von Seiler benutzt wurde, der um diese Zeit unter Dalberg zur Bildung einer Truppe für ein in Mannheim zu errichtendes Nationaltheater schritt. Hier spielte in literarischen Dingen der Ritter Anton von Klein (geb. 1748 zu Mosheim, gest. 5. Dec. 1810 zu Mannheim) eine hervorragende Rolle. Er war die Seele der auf Stengel's Anregung gegründeten deutschen Gesellschaft, die es sich zum Zweck gesetzt hatte, den nationalen Geist hier zu fördern. Es muß freilich in Verwundrung setzen, welche Mittel man dabei anwendete, da Klein das französische Schauspiel durch die deutsche Oper (seinen Günther von Schwarzburg, der einen ganz außergewöhnlichen Erfolg hatte), der Buchhändler Schwan aber durch deutsche Uebersetzungen französischer Lustspiele zu verdrängen suchte. Auch war Klein einer der entschiedensten Vertheidiger der französischen Tragödie gegen Lessing, daher ich ihn auch im Verdacht habe, daß er es hauptsächlich war, an dem die Verhandlungen mit diesem wegen Gründung eines deutschen Theaters damals scheiterten. Nichtsdestoweniger war es Klein mit dieser Gründung völliger Ernst, nicht minder mit der Förderung der deutschen Sprache und Literatur, nur daß er dabei die Franzosen als Muster der Nachahmung verehrte und ihren Principien anhing. Jetzt, da der churpfälzische Hof die Residenz nach München verlegt hatte und, um der Stadt Mannheim für diesen Verlust einen Ersatz zu bieten, an die Wiederaufnahme des alten Projects in veränderter Form durch Gründung eines Nationaltheaters dachte, gehörte er sicher zu denen, die diese Sache zu fördern suchten. Mit der Ausführung des Plans aber wurde der Freiherr von Dalberg betraut.

Wolfgang Heribert von Dalberg, geb. 1750 zu Herrnsheim, gest. als badischer Staatsminister am 27. Sept. 1806 zu Carlsruhe, hat sich durch die Art, wie er sich dieses Auftrags entledigte, um die Entwicklung des deutschen Theaters in hohem Grade verdient gemacht. Seine Verwaltung der Mannheimer Bühne steht noch heute als ein in vieler Beziehung nicht wieder erreichtes Muster da. Er hatte das Glück, daß sich ihm die Gelegenheit bot, das Genie eines Schiller fördern und es auf der deutschen Bühne einführen zu können,

aber auch das Verdienst, diese Gelegenheit nach ihrem Werthe gewürdigt und mit Eifer ergriffen zu haben, wenn sich auch gegen sein späteres Verhalten gegen Schiller viel einwenden läßt. Er führte an seiner Bühne auch regelmäßige Sitzungen eines engeren Ausschusses ein, welcher über die Annahme der eingelieferten und über die Besetzung der angenommenen Stücke berieth und in denen kritische Besprechungen der Aufführungen vorgetragen und dramaturgische Fragen erörtert wurden. Seine eigne Kritik zeichnete sich durch Rückhaltlosigkeit und meist auch durch Unpartheilichkeit aus. Auch war er selbst für die Bühne dramatisch thätig. Außer einigen musikalischen Dramen und den Bearbeitungen des Shakespeare'schen Timon, des Julius Caesar und des Southern'schen Oronooko, gab er der Bühne auch einige selbständige Arbeiten, wie „Walwais und Adelaide" (1780). Leider zeigte sich Dalberg darin nicht auf der Höhe seiner Intentionen, wie er überhaupt in seinen ästhetischen Urtheilen und Ansichten Selbständigkeit und feste Principien vermissen ließ.

Zu den Männern, die damals auf die Theaterangelegenheiten in Mannheim noch Einfluß hatten, gehören ferner Baron von Gemmingen und der Hofkammerrath Schwan. Auch der Maler Müller, der länger in intimstem Umgang mit diesen Männern, besonders mit Gemmingen, in Mannheim gelebt hatte und hier auch 1777 mit Lessing vertraut worden war, würde mit aufzuführen sein, wenn er nicht 1778 bereits nach Rom übersiedelt wäre.

Otto, Freiherr von Gemmingen-Hornberg, am 8. Nov. 1755 zu Heilbronn geboren, lebte damals als Hofkammerrath in Mannheim. Später (1784) ging er nach Wien, wo er 1799 als badischer Gesandter accreditirt wurde und bis 1805 in dieser Stellung verblieb, sich dann aber auf seine Güter zurückzog und zuletzt nach Heidelberg wandte. Hier ist er am 15. März 1836 gestorben. Sein Interesse für das Theater trat schon vor der Dalberg'schen Direction bei der Herausgabe des fünfactigen Dramas „Sidney und Silly" (1777) hervor. Er war wohl auch an der versuchten Berufung Lessing's mit thätig. Von seinen Beziehungen zum Maler Müller war schon die Rede. 1778 folgte eine Uebertragung von Rousseau's Pygmalion und von Shakespeare's Richard II. (in Prosa). Vom Jahre 1779 an gab er in Nachahmung Lessing's die Mannheimer Dramaturgie heraus. Obschon sie im Einzelnen manche treffende Bemerkung enthält, fehlt

es ihr im Ganzen doch an tieferer Bedeutung. 1780 folgte das Schauspiel: Der deutsche Hausvater mit epochemachendem Bühnenerfolge. Auch in dieser Nachbildung Diderot's dürfte Lessing's Einfluß erkennbar sein. Graf Wodmar, der deutsche Hausvater, kehrt nach längerer Abwesenheit, deren Motivirung der Dichter schuldig bleibt, zu seiner Familie zurück, um diese in einer großen sittlichen Zerrüttung wieder zu finden. Da er, wie sich zeigt, selbst nicht wenig Schuld an diesem Verfalle trägt, so steht hiermit die Besonnenheit und Thatkraft, mit der er nun Alles rasch wieder in's rechte Geleis zu bringen versteht, freilich in einigem Widerspruch. Er hat seine Tochter eine liebeleere Conventionsheirath schließen lassen und die Art, wie wir sie ihre Kinder erziehen sehen, deckt Mängel ihrer eignen Erziehung auf. Der Graf, ihr Gatte, ist nicht nur eine herzlose, sondern auch eine gemeine Natur. Er hat kein Verständniß für ihre besseren Seiten und behandelt sie in der rohesten Weise. Was aber ist von der Rührung eines solchen Menschen und der durch sie herbeigeführten Versöhnung wohl auf die Dauer zu hoffen? Der eine Sohn, Karl, gehört jenen schwankenden Charakteren zu, an denen die damalige Bühne, nach dem Vorgange Melfont's, so reich ist. Er hat ein übrigens braves Mädchen, die einzige Tochter eines armen Malers, verführt und ist schon bereit, sie den Folgen ihres Fehltritts, dem angedrohten Schicksal einer Selbst- oder Kindermörderin, zu überlassen, um eine reiche Parthie zu machen, als er von seinem Vater noch rechtzeitig zu seiner Pflicht zurückgeführt wird. Ist einem derartigen egoistischen Wankelmuthe aber wohl zu vertrauen? Der jüngere Sohn, Ferdinand, ist Offizier. Nicht minder leichtsinnig hat ihn das Spiel in schlimme Händel verwickelt. Der Vater schlägt eine ihm für ihn angetragene Majorsstelle, sowie die Begnadigung von der verwirkten Gefängnißstrafe aus. Er soll diese verbüßen und sich jene verdienen. Es ist nichts leichter, als daß Ferdinand letzteres verspricht. Ich fürchte jedoch, daß auch der Dichter mit alledem mehr verheißt, als der gewöhnliche Lauf der Dinge gehalten haben würde. Allein was thut's? er wußte, wie leichtgläubig das Theaterpublikum ist, wenn man nur seinem Herzen zu schmeicheln und seine Augen zu Thränen zu reizen versteht. An diesem wechselseitigen Zugeständniß krankt das ganze deutsche Familiendrama. Das Stück ist besonders noch deshalb von Interesse, weil es ohne Zweifel Schiller bei der Composition

seiner Kabale und Liebe beeinflußt hat. Einige Verhältnisse lassen eine überraschende Verwandtschaft erkennen. Wie hier Karl bei dem Maler Lebock, nimmt später auch Ferdinand wieder bei dem Musikus Müller Unterricht, um einen Verkehr mit dessen schöner Tochter unterhalten zu können. Die Charaktere und daher die Folgen, sowie ein Theil der übrigen Verhältnisse, sind aber verschieden. Schiller's Ferdinand ist ein Ehrenmann. Wie Karl zwischen die Liebe zweier Frauen gestellt, schwankt er doch nie wie dieser in seiner Pflicht. Statt, wie er, von seinem Vater zu dieser zurückgeführt zu werden, ist er es vielmehr, der letzteren von seiner Ehr- und Pflichtvergessenheit zurückhalten will. Auch Lady Milford ist bei Schiller eine ganz andere Persönlichkeit, als hier die Gräfin Amaldi. Wie hier Lottchen, tritt zwar auch dort Louise vor ihre Rivalin, um sie um den Verzicht auf ihren Geliebten zu bitten, beide im äußersten Drange der Noth und doch in einer völlig andern Lage, da Lottchen nicht wie Louise in der makellosen Reinheit ihrer Unschuld vor sie hintreten kann. Bei Schiller ist Alles der Sphäre des gewöhnlichen Rührstücks enthoben und in die höhere der Tragik verlegt — es ist Alles vertiefter, bedeutender, poetischer. Gemmingen schrieb trotz seines Erfolgs nichts mehr für die Bühne, wohl aber gab er in Wien noch mehrere Wochenschriften heraus.

Der Buchhändler und Hofkammerrath Chr. Fr. Schwan zu Mannheim (geb. 1733 zu Prenzlau, gest. 29. Juni 1815), hat sich mannichfache Verdienste um das deutsche Theater erworben. Seines Verhältnisses zu Lessing und dem Maler Müller ist schon gedacht worden; ebenso seines Antheils an der Gründung des Mannheimer Nationaltheaters. Am meisten hat er sich aber durch die Empfehlung Schiller's an Dalberg und durch die Herausgabe der ersten drei Dramen des großen Dichters verdient gemacht. Später kamen aber auch bei ihm recht niedrige kaufmännische Ansichten in seinem Verhältniß zu diesem zum Vorschein. Er selbst schrieb mehrere Operetten, übersetzte verschiedene französische Lustspiele und Dramen, darunter die Eugenie des Beaumarchais und den Deserteur des Mercier. Nur das Lustspiel: Die Verkleidung (1777) scheint ein Originalwerk zu sein.

Auf den damals als Kammerrath in Mannheim lebenden Jacob Maier werde ich erst an anderer Stelle eingehen. Obschon das von ihm bereits 1779 erschienene Ritterschauspiel: Der Sturm von Borberg,

zu den ersten Novitäten der neuen Mannheimer Bühne gehört, findet er doch als Nachahmer des Goethe'schen Götz besser an anderer Stelle erst seinen Platz.

Dagegen muß, wie weit er auch in die nächste Zeit noch hinüberragt, August Wilhelm Iffland*) schon hier berücksichtigt werden. Am 19. April 1759 zu Hannover in guten Verhältnissen geboren, erhielt er eine sorgsame Erziehung. Er wurde zur Theologie herangebildet, was seiner eignen Neigung entsprach. Die Darstellungen der Seyler'schen Truppe übten aber eine solche Anziehungskraft auf ihn aus, daß sie den heftigsten Gewissenskampf in seiner empfindsamen Seele erregten, endlich aber doch über jede Bedenklichkeit siegten, zumal er das Theater nur von seiner sittlichen Seite in's Auge faßte und in ihm eine erweiterte, weltliche Kanzel sah. Er verließ heimlich das Vaterhaus, wendete sich nach Gotha an Eckhof, der ihn auf's Freundlichste aufnahm und unter dessen Leitung er am 15. März 1777 in der Rolle des Juden in dem Engel'schen Diamanten zum ersten Male öffentlich die Bühne betrat. Er fand hier in Beil und Beck gleichgestimmte Naturen, gleich ihm von einem begeisterten Drang für den schauspielerischen Beruf, gleich ihm von dem sentimentalen Zuge der Zeit ergriffen. Ein schwärmerischer Bund der Freundschaft ward zwischen ihnen geschlossen, den die Auflösung des Gothaischen Theaters nicht zu trennen vermochte. Vereint traten sie in den Verband der Mannheimer Bühne über. Tieck hat im Vorwort zu Schröder's Werken den Schauspieler Iffland an dem Schauspieler Schröder gemessen, was sich für ersteren nicht grade günstig erwies. Es ist aber ohne Zweifel viel Wahres in diesem Urtheile, da es zum Theil auch auf den Schriftsteller Iffland mit paßt. Ich hebe daher folgende Stelle hier davon aus:

„Alles was Iffland gab, war aus Beobachtung geschöpft, und was sein Humor und seine Phantasie von diesem Einzelnen zu einem Ganzen verbinden konnte, zeigte den Meister. Aber seine Phantasie war nicht schöpferisch, sein Humor nicht poetisch. Sein Spiel war fein und verständlich und empfahl sich den Gutmeinenden, die gern Alles mit dem Verstande auffassen und erklären

---

*) Iffland, Meine theatralische Laufbahn. Leipz. 1798. — Dunker, J., Iffland in seinen Schriften, Berl. 1859. — Koffka, W., Iffland und Dalberg, Leipz. 1865. — A. W. Iffland's dramatische Werke. Leipz. 1798—1802. 16 Bde. und Neue dramatische Werke. Berl. 1807 und 1809. 2 Bde.

wollen, weil er von jeder Geberde, jedem Uebergange Rechenschaft zu geben wußte und Alles mithin Bedeutung und Vernunft zu haben schien. Als Iffland sich nun mit seinem wahren, aber beschränkten Talent an das Große und die Tragödie wagte, bewunderten ihn jene halb Philosophirenden auch hier, welche immer das scheinbare Verständniß der Poesie und Kunst höher achten, als Poesie und Kunst selbst, dagegen derjenige, der mit Sinn für diese hohen Dinge begabt ist, unmittelbar ergriffen wird und mit seinem ahnenden Gefühle weiter sieht und tiefer eindringt, als jene, die mehr Freude am Räsonniren haben, weil sie der Begeisterung und Entzückung nicht fähig sind."

Doch muß bemerkt werden, daß Iffland's Stärke als Dichter nicht wie als Schauspieler im Komischen, sondern im Rührenden und in jener Mischung von Ernst und Humor lag, welche dem Familienstück eigen. Wenn Schröder, wie Tieck sagt, in seinen Dichtungen der Naturwahrheit die Poesie opferte, so ordnete Iffland, trotz seinem Streben nach Naturwahrheit, diese nur zu oft der sittlichen Absicht oder auch dem Bühneneffecte unter. Er schwankte nicht selten zwischen diesen beiden Extremen oder stellte sogar jene in den Dienst dieses letzteren, obschon er gewiß sehr häufig das umgekehrte Verhältniß erstrebte. Auch sank er in seiner Kleinmalerei zuweilen in's Triviale herab, weil er das Wesentliche vom Nebensächlichen nicht genug unterschied. Obschon der Dialog bei ihm fast immer bewegt ist, steht doch die Handlung oft bei ihm still. Um Tugend und Laster recht eindringlich darzustellen, griff er häufig nach einem zu starken Farbenauftrage und stellte sie in zu grellen Gegensätzen neben einander. Bei aller natürlichen Einfachheit seines Vortrags wird man daher oft durch eine gewisse Absichtlichkeit gestört und trotz aller Empfindsamkeit herrscht darin eine hausbackne Verständigkeit vor.

Das erste Stück, mit welchem er auftrat, war das fünfactige Trauerspiel Albert von Thurneisen (1781). Der Name scheint Manche, darunter Prutz und Gervinus, verleitet zu haben, darin ein Ritterstück zu vermuthen. Letzterer erklärt es sogar für eine Nachahmung des Maier'schen Sturm von Boxberg. Das ist irrig. Albert von Thurneisen ist ein im Geist jener Zeit geschriebenes Soldatenstück, das sich jedoch dem Familienstück anschließt, weil das Interesse der Familie darin mit der Berufspflicht in tragischen Conflict gebracht worden ist. Es liegt ihm ohne Zweifel Möller's Graf Waltron zu Grunde, wie es selbst wieder Kleist's Prinzen von Homburg. In den Hauptzügen ähneln sich die Verhältnisse beider Stücke ganz außer-

ordentlich. Nur daß bei Kleist Alles phantasievoll, reich, poetisch, psychologisch vertieft und nicht wie hier auf einen traurigen, sondern auf einen versöhnenden Ausgang angelegt ist. Iffland hat das Pathos der militärischen Dienstpflicht und Ehre auf das Aeußerste getrieben. Gleich in diesem ersten Stück verräth sich aber die große Bühnengewandtheit des Autors, und obschon Alles auf Erregung, Spannung, Rührung angelegt ist, zeigt sich dabei doch eine maßvolle Verwendung der Farbe. Die günstige Aufnahme dieses ersten Debüts wurde von der des folgenden Stücks: Verbrechen aus Ehrsucht (1784) noch übertroffen. Dies bewog Iffland zu dem Gelübde, „die Möglichkeit, auf eine Volksversammlung zu wirken, nie anders als in der Stimmung für das Gute zu gebrauchen". Auch das stand damals schon bei ihm fest, daß das Familiengemälde der eigentliche Boden für sein Talent sei.

Es folgten im nächsten Jahre zwei Stücke, die seinen Ruf als dramatischer Dichter entschieden begründeten: Die Mündel und Die Jäger. Jenes gehört zu denjenigen Stücken, auf welche die Bemerkung Goethe's anwendbar ist, „daß man damals im Drama mit schadenfrohem Behagen die theatralischen Bösewichter immer nur aus den höheren Ständen gewählt hat; man habe Kammerherr oder wenigstens Geheimsecretär sein müssen, um sich einer solchen Auszeichnung würdig zu zeigen, und die allergrößten Schurken hätten den obersten Chargen des Hof- und Staatsdienstes angehört." Bei Iffland ging dies, soweit es auf ihn paßt, wohl aus einem freimüthigen, nicht aber aus einem revolutionären Zuge seiner Natur hervor. Wurde er doch eher des reactionären Geistes beschuldigt, besonders nach seinem Trauerspiel Die Kokarden (1791), in dem allerdings sehr servile Grundsätze entwickelt werden. — Die Jäger sind immer als das Meisterstück Iffland's bezeichnet worden. Die Charaktere des Försters und der Försterin gehören gewiß zu seinen gelungensten Schöpfungen. Auch der Angriff auf die religiöse Intoleranz ist darin bemerkenswerth. Inzwischen fehlt es dem Stück aber auch nicht an theatralischen Nothbehelfen, an Plattheiten und effectuirenden Uebertreibungen. Der Bühnenerfolg war ein sensationeller und noch heute wird dieses Drama bei guter Besetzung in einzelnen Theilen nicht ohne tiefere

Wirkung gegeben werden. Es rief eine Fortsetzung: Die Hand des Rächers von K. Steinberg hervor.*)

1785 verband Iffland sich durch das Festspiel: Liebe um Liebe die alte Churfürstin in dem Maße, daß er ihr das Versprechen geben mußte, Mannheim nie zu verlassen. Auch Dalberg suchte ihn auf jede Weise zu fesseln. Doch trugen die verführerischen Anträge, die ihm besonders von Berlin, wie es scheint, nicht ohne sein Zuthun, gemacht wurden, verbunden mit der Unsicherheit und den Bedrängnissen, welche der Krieg mit sich brachte, endlich den Sieg über diese Verpflichtungen davon.

Von den Stücken, die Iffland inzwischen der Bühne in rascher Folge gegeben, mögen als die erfolgreichsten Elise von Valberg, eine Hofverführungsgeschichte, bei welcher Edelmuth und Tugend zuletzt obsiegen, und Die Hagestolzen hervorgehoben werden. Die letzteren halte ich für das Stück, auf welches die Worte Tieck's am meisten Anwendung finden: „Wo Iffland in seinen glücklichen Details naiv und herzlich ist, möchte man ihn, besonders in der früheren Zeit, fast einen Dichter nennen. Die Handlung steht oft bei ihm still, er giebt vielen Episoden oder Herzensergießungen Raum, aber diese sind oft von so zarter Natur und anmuthiger Wahrheit, daß ihn selbst größere Genies um diese frische Malerei beneiden können. Dies war es auch, was ihm die Herzen der Deutschen, die sich in allen Zeiten zum Sentimentalen neigten, so unbedingt gewann." — Die Margarethe der Hagestolzen ist die poetischeste Erscheinung des ganzen Iffland'schen Dramas. Auch das Schauspiel Die Dienstpflicht (1795) hatte durch die Rolle des Kriegsraths Dallner großen Erfolg.

Im Jahre 1796 trieb der Krieg die Mitglieder des Mannheimer Theaters auseinander. Iffland versprach Dalberg zwar wieder zu kommen und machte sich sogar schriftlich dazu verbindlich, den neuesten Berliner Anerbietungen vermochte er aber doch nicht zu widerstehen. Auch mit Weimar stand er in Unterhandlung. Er selbst hat als Hauptgrund dieses Bruchs die Erkaltung Dalberg's bezeichnet. Koffka hat indeß nachgewiesen, daß Iffland schon um

*) Steinberg war Schauspieldirector in Königsberg und hat außer einer Bearbeitung Richard III. noch verschiedene dramatische Familiengemälde geschrieben.

1794 Unterhandlungen in Berlin angeknüpft hatte, die er Dalberg gegenüber als spontan an ihn ergangene darstellte. Dalberg hatte damals selbst mit großen Widerwärtigkeiten zu kämpfen und konnte für seine Schauspieler nicht das vom Hofe immer erlangen, was diese ohne Zweifel zu fordern berechtigt waren. Wie sehr ihm aber persönlich an der Erhaltung Iffland's gelegen war, welche Opfer er sich selbst dafür aufzuerlegen bereit zeigte, geht aus einem Briefe hervor, den er in Folge jener Unterhandlungen am 5. Sept. 1794 von Bentheim an Iffland schrieb und durch welchen die Auffassung Ed. Devrient's von diesen Verhältnissen auf's Bündigste widerlegt wird. Es heißt darin unter Anderem:

„Ich kann aus Ihrem Schreiben nicht beurtheilen, ob das angebliche neue Engagement, welches Sie mir zu nennen noch ein Geheimniß machen, Ihnen mehr Gewißheit und Sicherheit gewähren kann, als das kurfürstliche Dekret; fast aber bin ich überzeugt, daß Sie nichts wagen, Ihren verbindlichen Vertrag als ehrlicher Mann zu halten. — Indessen nehmen Sie hier meine Bürgschaft auf Leben und Tod von mir an. Sie ist zum wenigsten eben so verbindlich und gültig vor Gott und der Welt, als ein Rescript und als das neue Engagement, das man Ihnen anbietet. — Sie haben viel verloren, es sind theure Zeiten, Sie haben schön und viel gearbeitet. Es ist also billig, daß Sie zur Entschädigung und zum Lohn dafür keinen Schuldencassenabzug (die Schuld belief sich auf 2400 fl.) mehr leiden. Ich übernehme mit dem 1. October diese Schuld und an mich sind Sie von diesem Augenblick an (da Sie jetzt in Mannheim verbleiben) nichts schuldig."

Wenn es daher auch gewiß nicht zu loben ist, daß Iffland seinen Weggang von Mannheim zu Ungunsten Dalberg's bemäntelte, so wäre es andererseits doch Sache des kurpfälzischen Hofs gewesen, den veränderten Umständen so weit Rechnung zu tragen, daß man Iffland's Stelle entweder verbesserte oder ihn freiwillig aus einem demselben nicht mehr entsprechenden Contracte entließ. Uebrigens sollte Iffland in Berlin bald genug die Erfahrung machen, daß die bescheidene Stellung in Mannheim doch auch ihre nicht zu unterschätzenden Vorzüge hatte. Besonders wurde ihm hier seine Thätigkeit durch die Kriegsbedrängnisse erschwert und verleidet, und als ihm, 1811, die Ernennung zum Generaldirector der Königlichen Schauspiele eine glücklichere Zeit verhieß, brach über ihn der Kampf gegen eine leider unheilbare Krankheit herein. Was seine literarische Thätigkeit betrifft, so lag deren Glanzzeit bei der Uebersiedlung in die preußische Hauptstadt schon hinter ihm, wenn er auch mit einigen seiner späteren Stücke,

wie z. B. mit Der Spieler und Der Mann von Wort noch großen Erfolg hatte. „Die ehemalige Herzlichkeit — heißt es bei Tieck — wurde geschwätzige Pedanterei und diese verwandelte sich in langweilige, ganz unhaltbare Polemik gegen Dinge, die dem Schauspieldichter meist so hoch standen, daß er sie nicht wohl begreifen konnte. Je mehr er in der Begeisterung zu lehren glaubte, je trivialer und unpassender wurden seine Predigten." Gleichwohl beherrschte Iffland noch immer die Bühne. Wie er sich gegen Schiller behauptet hatte, behauptete er sich auch neben dem, auf seinem eignen Gebiete erstandenen Rivalen Kotzebue. Lange nach seinem am 22. Sept. 1814 erfolgten Tode wurde er noch auf der Bühne geschätzt und gefeiert. Die letzte Zeit seines Lebens ist durch die literarischen Kämpfe mit den Romantikern getrübt und befleckt. Es ist zu bedauern, daß er sich selbst zu Beeinflussungen in der Presse und durch die Darstellung von Beck's Chamäleon zu öffentlichen und scandalösen Demonstrationen verleiten ließ.

Auch die Freunde und Collegen Iffland's, Joh. David Beil (geb. 1754 zu Chemnitz, gest. 15. Aug. 1794) und Heinrich Beck (geb. 1760 zu Gotha, gest. 6. Mai 1803) versuchten sich mit dramatischen Dichtungen. Beil hatte akademische Bildung genossen und in Leipzig die Rechte studirt. Er besaß Witz und Humor und ein so großes schauspielerisches Talent, daß Schröder ihn sogar weit über Iffland stellte. 1785 trat er zuerst als Dramatiker mit dem Lustspiel: Die Spieler, auf. Er behandelte darin ein ihm geläufiges Thema, da er dem Spiel selbst leidenschaftlich ergeben war. Es fand viel Beifall, ohne sich doch länger auf der Bühne halten zu können. Beil's Stücke litten unter der Flüchtigkeit, mit der er sich seinem Talent überließ. Es sind Lustspiele oder, wie z. B. Armuth und Hoffahrt und Die Familie Spaden, Familiendramen im Geschmacke der Zeit. 1794 erschien eine Sammlung derselben in Zürich. — Beck war weniger fruchtbar, aber ausdauernder in seinen Wirkungen. Sein erstes Stück: Das Herz behält seine Rechte, fällt in das Jahr 1788. Mit dem Lustspiele Die Schachmaschine erzielte er einen namhaften Erfolg. Es ist über alle deutschen Bühnen gegangen: Noch nachhaltiger war der seiner Bearbeitung des Shakespeare'schen Viel Lärm um Nichts, als Die Quälgeister, welches in Dresden bis 1850 gegeben wurde. Auch das Lustspiel Das Chamäleon (1803) hatte viel Beifall, leider hauptsächlich wegen

der darin enthaltenen literarischen Anzüglichkeiten auf Tieck, die beiden Schlegel und Bernhardi, von denen er Züge auf einen darin vorkommenden Schriftsteller Schuberg, welcher von Iffland dargestellt wurde, übertragen hatte und als einen notorischen Schurken charakterisirt. Es ist ein erbärmliches Machwerk.

Natürlich liefen neben den genannten Bühnenschriftstellern noch eine Menge anderer her, von denen einige auch später noch erwähnt werden sollen. Die meisten aber müssen des beschränkten Raums wegen übergangen werden. Nur von den Uebersetzern sei einiger weniger hier noch gedacht, so, wegen seiner literarischen Rührigkeit, des Dr. Joh. Gottfried Dyk, geb. 24. April 1750, gest. 21. Mai 1813, Inhaber einer damals renommirten Leipziger Buchhandlung, sowie des Herausgebers des Neuen Berliner Musenalmanachs Fr. A. W. Schmidt, geb. 1746, gest. 1800, welcher unter Anderem die Steele'schen Lustspiele übersetzte. Auch Wilh. Chr. Siegm. Mylius, geb. 2. Mai 1753 zu Berlin, gest. 30. März 1827, und J. H. Faber zu Frankfurt a./M., geb. zu Straßburg, gest. 1791 in Mainz, gehören hierher.

Besondere Wichtigkeit erlangten damals die Uebersetzungen der Goldoni'schen Lustspiele. Außer vielen einzelnen Uebertragungen dieses Dichters erschien in den Jahren 1769—77 zu Leipzig auf Anregung Lessing's eine alle beliebten Lustspiele dieses Dichters umfassende Uebersetzung von J. H. Saal. Auch J. Chr. Bock, der längere Zeit bei Schröder und Bondini als Theaterdichter angestellt war, hat verschiedene Goldoni'sche Stücke für die Bühne bearbeitet, die damals eine große Verbreitung auf dieser und auf die Theaterdichter einen großen Einfluß gewannen.*)

Der Aufschwung, den die philologischen Wissenschaften damals genommen, rief eine Uebersetzungskunst in's Leben, die zwar zunächst der Bühne nur wenig zu Gute kam, später aber für sie noch von großer Bedeutung wurde. Diese Bestrebungen gingen vorzugsweise von einigen der Mitglieder des Göttinger Dichterbundes, des sog. Hain-

---

*) Von Wilh. Creizenach ist bei Gelegenheit des hundertjährigen Theaterjubiläums zu Frankfurt a/M. in No. 245 der Frankfurter Zeitung 1882 eine biographische Skizze Bock's erschienen.

bundes, aus, der eine Zwischenstellung zwischen den Schriftstellern der Aufklärung und der Gruppe der sogenannten Genies, der Stürmer und Dränger, einnahm. Er unterhielt innige Verbindungen mit Beiden und war den letzeren schon durch den tiefen Natursinn, durch die schwärmerische Auffassung der Freundschaft, der Freiheit und des Patriotismus, sowie durch den Sinn für alles Eigenartige und für lebensfreudige Geselligkeit verwandt. Klopstock wurde als Ideal gefeiert, aber auch Lessingen, Goethen und Herdern wurde der volle Becher bei ihren Festen geweiht. Von ihren Mitgliedern ist hier vor Allen Johann Heinrich Voß (geb. am 20. Februar 1751 zu Sommersdorf in Mecklenburg, gest. am 29. März 1826 in Heidelberg) zu nennen. Zu arm, um studiren zu können, hatte er sich durch Selbstunterricht mühsam herangebildet. Um so größere Anerkennung verdienen die reichen Früchte dieses auf die idealsten Zwecke gerichteten Fleißes. Durch seine Uebersetzungen des Homer und des Aristophanes hat er die Werke dieser Dichter des Alterthums nicht nur zu einem Gemeingut der Gebildeten seiner Nation gemacht, sondern auch die Ausdrucksfähigkeit unserer Sprache in bedeutender Weise entwickelt und gefördert. In seinem späteren Alter wendete er sich mit seinen Söhnen auch noch der Uebersetzung der Shakespeare'schen Dramen zu. Ihm und diesen Bestrebungen schlossen sich die Brüder Christian und Friedrich Leopold Stolberg auf's engste an. Jener (geb. 15. Oct. 1748 zu Hamburg, gest. 18. Januar 1821) übersetzte 1787 den Sophokles, dieser (geb. 7. Nov. 1750 zu Bramstedt, gest. 5. Dec. 1819 zu Sondermühlen bei Osnabrück) lieferte Uebersetzungen von einigen Dramen des Aeschylos. Doch regten sie diese Arbeiten auch zu eignen Nachahmungen an. Von Friedrich Leopold erschien 1785 das Trauerspiel: „Timoleon", und Beide gaben 1787 einen Band „Schauspiele mit Chören" heraus, von denen Christian die Tragödien: „Theseus" und „Der Säugling", Friedrich Leopold: „Belsazar" und „Otanes" angehören. Ohne jede Absicht auf die Bühne geschrieben, sind diese Arbeiten nur von einem gewissen historisch-literarischen Werth. Auch G. A. Bürger (geb. 1. Jan. 1748 zu Molmerswende, gest. 8. Juni 1794 zu Göttingen) muß noch wegen seiner Bearbeitung des Shakespeare'schen Macbeth genannt werden, zu der er von Schröder angeregt worden war. Sie ist bis auf die Hexengesänge in Prosa geschrieben. Wie der Julius von Tarent des dem Hain-

bunde ebenfalls angehörenden Leisewitz, weist besonders die Natur und Persönlichkeit Bürger's zu den Stürmern und Drängern hinüber, deren Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Dramas der Gegenstand des nächstfolgenden Abschnitts ist.

Ende der ersten Abtheilung.

G. Pätz'sche Buchdr. (Otto Hauthal) in Naumburg a/S.

Geschichte

der

dramatischen Literatur und Kunst in Deutschland.

Geschichte

der

dramatischen Literatur und Kunst

in Deutschland

von der Reformation bis auf die Gegenwart.

Von

Robert Prölß.

v. 3

Zweiter Band.



Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1883.

Inhaltsverzeichniß.

Das neuere Drama der Deutschen.

X.

Die Dramatiker der Sturm- und Drang-Periode.

Entstehung des neuen Geistes der Zeit. — Gerstenberg. — Herder. — Johann Wolfgang Goethe. — Lenz. — Maximilian Klinger. — Leopold Wagner. — Maler Müller. — Jacob Maier. — L. Ph. Hahn. — Graf Törring-Cronsfeld. — Marius von Babo. — Friedrich Schiller.

Der Charakter des 18. Jahrhunderts ist, wie in allen anderen großen Culturländern, auch in Deutschland durch die Entfesselung der Subjectivität des Geistes bestimmt worden. Auch hier ging ihr die des Verstandes voran, eine Bewegung, die man mit dem Namen der Aufklärung bezeichnet hat. Lessing darf als der Culminationspunkt dieser Bewegung gelten. Doch läßt sich in ihm auch schon die Tendenz erkennen, das Gemüth- und Phantasieleben mit in sie einzubeziehen. Wie auch wäre dies anders möglich gewesen, da er in dem Kampf der Gottschedianer und Schweizer sowohl gegen die Einseitigkeit und Beschränktheit eintrat, mit denen jene den Verstand, diese Phantasie und Gemüth als die wahren Quellen der Poesie betrachteten, und letztere aus der nüchternen Auffassung, welche sie gleichwohl bei den Schweizern gefunden, zu befreien strebte. Lagen in ihnen, welche das Wunderbare als nothwendiges Merkmal des Poetischen aufstellten, doch sogar schon die Keime des Romantischen, nur daß sie dieselben nicht zu ent-

wickeln vermochten. Es kam aber nur darauf an, sich ihrer in wahrhaft productiver Weise zu bemächtigen.

Was Lessing über diese seine Vorgänger, denen er unstreitig viele Anregungen verdankte, so hoch erhob, war nicht nur die ungleich größere Kraft, Schärfe und Weite seines Verstandes und Geistes, sondern auch eine ihm innewohnende ungleich größere poetische Begabung, wenn diese auch ohne Zweifel immer nur eine einseitige war und daher auch nur zu einseitiger, aber doch zu höchst bedeutender Entwicklung kam. Er befreite nicht nur die Dichtung und Kunst aus den Fesseln vieler traditionellen Vorurtheile, er wies nicht nur auf die Eigenthümlichkeit einer jeden und ihre Grenzen, sowie auf Shakespeare als denjenigen hin, dem wir zwar nicht unmittelbar nachzuahmen, den wir aber mit Vortheil zu studiren hätten, weil er an Größe fast alle anderen Dichter übertreffe und unserer nationalen Eigenthümlichkeit dabei näher als irgend ein Dichter einer andern Nation stehe, sondern er stellte auch selbst Muster für die Entwicklung eines nationalen Dramas auf, er führte, der Erste, die Sprache der Empfindung, ja selbst die einer tieferen Leidenschaft auf der deutschen Bühne ein und fesselte durch die lebendige Naturtreue seiner Darstellung — Momente genug, an welche die nun aufstrebenden Stürmer und Dränger mit Vortheil anknüpfen konnten und vielfach auch anknüpften. Doch andererseits stand auch bei ihm noch Alles zu sehr unter der Herrschaft eines wenn schon ungleich feiner ausgebildeten und künstlerisch entwickelten Verstandes. Auch er blieb noch mehr, als er glaubte, in gewissen überlieferten Vorurtheilen befangen, so z. B. hinsichtlich des lehrhaften und moralischen Zwecks der Dichtung. Obschon er der Diderot'schen Natürlichkeitsrichtung huldigte und daher principiell jede Regel verwarf, die sich nicht aus Natur und Wesen der Sache erklären ließ, so legte er doch einen so großen Werth auf die Regel und das Gesetz in Dichtung und Kunst, daß er in seinen Urtheilen darüber nicht immer eine traditionelle Befangenheit ganz zu überwinden vermochte. So ging er z. B. bei seiner Untersuchung der Grundsätze des Aristoteles doch mehr darauf aus, dieselben zu rechtfertigen, als rücksichtslos zu untersuchen.

Wie weit sich Lessing bei allem Fortschritt von den Wegen des emporschießenden jungen Geschlechts der Stürmer und Dränger befand, die mit den Stichworten der Schweizer und der schon über sie

hinausgeschrittenen Männer des Göttinger Dichterbundes, mit Natur und Freiheit, mit Phantasie und Empfindung, mit Genie und individueller Eigenthümlichkeit in voller Einseitigkeit Ernst machen wollten, indem sie dieselben in Dichtung und Leben für souverän erklärten, läßt sich am besten aus der schiefen Stellung erkennen, in die er sehr rasch zu ihnen gerieth, so daß sie ihn vielfach, wenn auch meist nur indirect, bekämpften und er in ihnen die Bedroher alles dessen sah, was er mit schweren Mühen errungen und geschaffen hatte.

Näher standen dieser vordringenden und vordringlichen Jugend ohne Zweifel die begeisterten Anhänger Klopstock's, Milton's und Young's im Hainbunde mit ihrem Tyrannenhaß und ihrer Freiheitsliebe. Daß Erscheinungen wie Milton und Young, von denen ja auch die Bodmer, Haller und Breitinger ausgingen, sich jetzt in einem so völlig veränderten Lichte darstellten, in einem so völlig veränderten Geiste ergriffen wurden, lag nicht nur in der zufälligen Verschiedenheit der geistigen Individualitäten, nein, auch in den völlig veränderten Einflüssen, unter denen diese sich jetzt entwickelten. Welcher Umschwung hatte sich nicht in den letzten Decennien in Deutschland vollzogen, wie viele bedeutende Männer und Talente mit ganz neuen Ansichten und Werken waren hier nicht inzwischen hervorgetreten! Doch auch vom Auslande kamen ganz neue Einflüsse hinzu. Von England die der Percy'schen Balladensammlung, des Macpherson'schen Ossian, der Schriften von Hume und der bisher so gut wie noch nicht gekannten Dramen des gewaltigen Shakespeare; von Frankreich die von Rousseau's epochemachenden, revolutionirenden Schriften.

Wie sehr damals Alles einer großen geistigen Bewegung zu drängte, läßt sich am besten aus der verschiedenen geistigen Haltung der Mitglieder des Hainbundes erkennen, von denen einzelne sich noch eng zu Klopstock und Lessing hielten, andere dagegen, wie Bürger, einen ganz neuen volksmäßigen Ton anschlugen, oder wie Joh. Mart. Miller sofort in den Wertherton einstimmten, oder wie die Grafen Stollberg in Verachtung der conventionellen Sitte sich noch toller wie die Stürmer und Dränger geberdeten.

Andererseits zeigt sich aber grade derjenige Schriftsteller, welcher Lessing am offensten entgegentrat und der neuen Richtung der Geister bahnbrechend die Leuchte vorantrug, zeigt Herder sich doch wieder Lessing geistig so nahe verwandt, daß beide, trotz des zwischen ihnen

bestehenden Gegensatzes, sich freundschaftlich begegnen konnten und nur günstigere Umstände fehlten, damit sie ein ähnliches Verhältniß zu einander gewannen, wie es sich später so schön zwischen Goethe und Schiller herausbildete.

Ehe ich aber die Bedeutung Herder's etwas näher in Betracht ziehe, habe ich der Erscheinung eines Mannes zu gedenken, der bisweilen den Stürmern und Drängern schon zugezählt wird, jedenfalls aber als Vorläufer derselben bezeichnet werden muß.

Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, am 3. Januar 1737 zu Tondern geboren, gestorben 1. November 1823 zu Altona, studirte zu Jena. Er schloß sich in der Dichtung zunächst der anakreontischen Manier Gleim's an, wofür seine 1759 erschienenen „Tändeleien" Zeugniß ablegen. Um diese Zeit schrieb er auch das schon früher erwähnte Trauerspiel Turnus, das ihn mit Weiße bekannt machte, aber ungedruckt blieb. 1760 trat er als Cornet in dänische Dienste, aus welchem Verhältnisse die „Kriegslieder eines königlich dänischen Grenadiers" hervorgingen. Da es auch hier nicht recht mit ihm vorwärts wollte, gerieth er bald in eine mißliche Lage. Er gab daher jenen Beruf wieder auf, übersiedelte 1763 nach Kopenhagen, wo er mit Klopstock, Schlegel, Sturz, Cramer befreundet wurde, was seinem Geist eine andere Richtung gab. Es entstand unter Einwirkung Rousseau's die dramatische Cantate „Ariadne auf Naxos" (1765), die Herder zu ähnlichen Arbeiten angeregt haben mag. Noch in demselben Jahr erschien seine Uebersetzung der „Braut" von Beaumont und Fletcher, nebst einer biographisch-kritischen Abhandlung: Ueber die vier großen älteren britischen Dichter. Auch legte er jetzt durch seine „Gedichte eines Skalden" (1766) den Grund zu der nun in Aufnahme kommenden Bardendichtung. In den „Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur" (1766—67) aber führte er in die Kritik einen ganz neuen Ton ein, in den Herder in seinen Fragmenten, sowie später auch Mauvillon und Unger mit einstimmten. Er trat hier zuerst für das Ursprüngliche als die Quelle des Genies und gegen die bloße Reflexionsdichtung auf. Es konnte nicht fehlen, daß dies, beabsichtigt oder nicht, auch Lessing mit treffen mußte. Bei Mauvillon und Unger war ohne Zweifel letzteres der Fall. Bei Gerstenberg wahrscheinlich nicht, obschon er in seinem Versuch „Ueber Shakespeare's Werke und Genie" Urtheile aussprach, die mit

denen Lessing's im entschiedensten Widerspruch standen. Freilich war damals die Hamburgische Dramaturgie noch nicht erschienen, in der Lessing seine, aus den Grundsätzen des Aristoteles entwickelte Theorie des Tragischen allerst öffentlich darlegte, und es gewinnt fast den Anschein, als ob es zum Theil mit zur Widerlegung Gerstenberg's geschehen sei. Hatte doch dieser, der, was bemerkenswerth ist, dort schon vor Lessing auf die Aristotelische Rhetorik zur Erläuterung von dessen Poetik hinwies, erklärt, daß er diese letztere durchaus nicht für eines der tiefdurchdachtesten Werke des Philosophen, sondern für gradezu oberflächlich halte. Wogegen Lessing nun sagt, daß er mit dem Ansehen des Aristoteles schon fertig werden wollte, wenn ihm dies nur auch mit dessen Gründen gelänge. Sollte dies nicht eine Zurechtweisung Gerstenberg's sein? Nicht minder wichtig aber war ein anderer Ausspruch des Letzteren, daß nämlich das Drama Shakespeare's und das der alten Griechen nicht blos verschiedene Arten derselben Gattung, sondern daß sie in ihrem innersten Wesen verschieden seien, da hierdurch zugleich behauptet wurde, daß die von dem griechischen Drama abgeleiteten Regeln auf das Shakespear'sche gar nicht anwendbar seien.

So hoch Gerstenberg von Shakespeare aber auch urtheilte — von dem er unter Anderem sagt: daß in ihm jede einzelne Fähigkeit des menschlichen Geistes, die schon insbesondere Genie des Dichters heißen könne, mit allen übrigen in gleichem Grade vermischt und in Ein großes Ganzes zusammengewachsen sei", so daß er Alles besitze, „den bilderreichen Geist der Natur in Ruhe und der Natur in Bewegung, den lyrischen Geist der Oper, den Geist der komischen Situation, sogar den Geist der Groteske" — so behauptet er doch andererseits wieder, daß er gleichwohl nicht mustergültig für uns sein könne, ja daß seine Werke überhaupt nicht aus dem Gesichtspunkt der Tragödie, sondern „als Abbildungen der sittlichen Natur" zu beurtheilen seien.

Wer von uns würde sich dem gegenüber nicht auf die Seite Lessing's schlagen, welcher grade umgekehrt an Shakespeare so erstaunlich fand, daß, so sonderbare und eigne Wege er gehe, der Zweck der Tragödie von ihm doch immer erreicht werde.

Welche Bedeutung Lessing gleichwohl für Gerstenberg hatte, ist schon von Hettner dargethan worden, insofern dieser darauf hinwies, wie viel er sich von ihm für die Methode seiner Kritik angeeignet habe und seine Tragödie „Ugolino" (1667) eigentlich nur „die

Laokoonsgruppe, zurückübersetzt in den Stil der Tragödie, sei.“ Auch ich glaube, daß ohne Laokoon der Ugolino schwerlich entstanden sein würde. Es mochte Gerstenberg reizen, einen so ähnlichen Gegenstand wie diesen — einen Vater mit seinen Kindern im Kampfe mit einem unentrinnbaren tödtlichen Feind — in dem Sinne darzustellen, den er — wie Hettner ebenfalls richtig bemerkt — sich von dem Shakespeare'schen Drama gebildet hatte — als dramatisches Seelengemälde.

In der That beweist dieses Drama so recht, wie wenig Gerstenberg in die dramatische Composition und Structur, in die Tragik des Shakespeare'schen Dramas eingedrungen war, da man hier weder dem Personenreichthum, noch dem mannichfaltigen Wechsel der Scene, noch einem aus dem Gegensatz der darin auftretenden Charaktere entwickelten Conflicte begegnet, sondern vielmehr den drei Einheiten der von ihm bekämpften, den Aristotelischen Regeln entsprechenden Tragödie der Franzosen und einem blos fictiven Gegensatz, ohne persönlichen Vertreter, dem Hunger. Nichts also ist von der Shakespeare'schen Tragödie hier zu finden, als die irrige Vorstellung, die Gerstenberg sich von derselben gemacht hatte. Sein Ugolino ist eine dramatische Verirrung, ja schlimmer als das — er ist eine dramatische Ungeheuerlichkeit. Oder ist es die Zumuthung nicht, einen Vater mit seinen Kindern durch fünf Acte verhungern zu sehen? Nehmen wir jedoch für einen Moment an, dem Dichter sei diese Aufgabe gestellt worden, gleichviel wie falsch und empörend sie ist, so werden wir dennoch bekennen müssen, daß sie von ihm in der talentvollsten, ja was den größeren ersten Theil betrifft, in der glänzendsten Weise gelöst worden, so daß man diese Dichtung noch heute mit Interesse, ja zum Theil selbst mit Genuß lesen kann.

Schon R. M. Werner (Ludwig Philipp Hahn, Straßburg 1877) mußte widerwillig die Steigerung rühmen, die es dem Dichter gelungen ist, diesem scheinbar so dürftigen, monotonen Gegenstande zu geben. Allein Gerstenberg hat hierbei nicht nur eine ganz außergewöhnliche und dabei ganz originelle Phantasie und Gestaltungskraft gezeigt, sondern, was ungleich wunderbarer ist, ein überraschendes Schönheitsgefühl. Es ist ihm gelungen, den grauenhaften Stoff, wenn auch nur in der ersten größeren Hälfte, poetisch zu verklären. Er macht uns das physische Leiden, welches er darstellt, über die seelischen Vor-

gänge, die es zur Voraussetzung hat, und der Schönheit, die er in mannichfaltiger Weise in diese zu legen verstand, zeitweilig fast völlig vergessen. Nur in dem letzten Theil herrscht das Schreckliche, Grausige, Abstoßende vor und es läßt sich nicht einmal sagen, daß er dabei immer einen Ersatz für den Verlust der Schönheit durch die Wahrheit seiner Darstellung böte.

Ein Drama, wie dieses, mußte zur Parodie natürlich herausfordern. Bodmer ließ sich die Gelegenheit dazu nicht entgehen. Er schrieb seinen „Hungerthurm zu Pisa" (1669), doch fehlt es auch nicht an ernsthaft gemeinten Nachahmungen. 1776 folgte L. Ph. Hahn mit seinem „Aufruhr in Pisa",*) 1801 erschien „Ogolino Gherardeska" (anonym) von Böhlendorf, 1805 „Der Hungerthurm oder Edelsinn und Barbarei der Vorzeit" von J. Al. Gleich, 1806 „Ugolino's Gherardeska's Fall", 1822 „Ugolino oder der Hungerthurm" von L. K. von Biedenfeld. Klopstock und Herder begrüßten die Dichtung mit, wenn auch nicht ganz uneingeschränktem, Beifall. Selbst Lessing, der sie einen Knochen für die kritischen Hunde nannte, spendete ihr theilweise Lob. Er wollte seinen Knittel erst unter sie werfen, wenn sie sich genug daran zerbissen hätten. Schiller und Goethe, als Jünglinge, bewunderten sie. Besonders zogen die Kindergestalten allgemein an. Kinderscenen kamen von jetzt an in Aufnahme. Gerstenberg fand zu ihnen die Anregung bei Shakespeare (König Johann, Richard III.), auch Lessing ging ihm darin, doch nicht eben aufmunternd, in seiner Sara Sampson voran. Den Franzosen fehlte es hieran auch nicht an Beispielen. Döbbelin aber war es, der das Stück 1769 auf die Bühne zu bringen wagte.

Trotz dieser günstigen Aufnahme, trotz des gezeigten unverkennbaren Talentes fühlte sich Gerstenberg erst achtzehn Jahre später wieder versucht, den tragischen Kothurn in dem vieractigen Melodrama „Minona oder die Angelsachsen" (1785) zu besteigen. Auch hier wollte der Dichter, indem er die Bardendichtung auf die Bühne verpflanzte, wozu schon Klopstock das Beispiel gegeben, durch Eigenthümlichkeit glänzen, ohne doch mehr als eine Absonderlichkeit erreicht zu haben, an der man das daran verschwendete Talent um so mehr bedauert, je weniger es zu einer befriedigenden Wirkung kommt.

*) Siehe hierüber R. M. Werner, a. a. O.

Was Gerstenberg durch seine literarische Thätigkeit eingeleitet, das wurde von einem Stärkeren als er zu epochemachender Wirkung gebracht.

Johann Gottfried Herder, am 25. August 1744 zu Mohrungen in Ostpreußen geboren, wuchs in beschränkten Verhältnissen auf, erhielt jedoch eine gute Erziehung, so daß er 1762 die Universität Königsberg beziehen konnte, wo besonders Hamann neben den Dichtungen und Schriften Klopstock's, Lessing's und Rousseau's bedeutenden Einfluß auf ihn gewann. Er hat es selbst einmal ausgesprochen, daß Lessing längere Zeit der Einzige war, der ihn, wohin er sich auch wenden mochte, interessirte, und in der That knüpfen seine früheren Schriften fast alle, sei es bestätigend und ergänzend oder berichtigend und bekämpfend, an ihn an. Dies geschah gleich in den zu Riga, wohin er von der Universität als Prediger kam, entstandenen Fragmenten zur deutschen Literatur (1767), insofern sie eine Art Fortsetzung der Lessing'schen Literaturbriefe bilden sollten. Wogegen er in den Kritischen Wäldern (1769), von Lessing's Laokoon ausgehend, Winckelmann gegen Lessing, dem das erste Wäldchen gewidmet war, vertheidigte, ohne dabei die Bedeutung des letzteren doch zu verkennen.

Herder's Einfluß auf das Drama ist ein nur indirecter. Seine Bedeutung dafür liegt nicht in seinen dramatischen Versuchen, selbst nicht einmal in seinen Schriften über das Drama, sondern nur in seinen Grundanschauungen vom Wesen der Poesie überhaupt, durch welche er eine geistige Revolution hervorrief. Young's Gedanken über die Originalwerke, Rousseau's Naturevangelium haben auf sie auf's Mächtigste eingewirkt. Schon die Schrift: „Haben wir noch jetzt das Publikum und das Vaterland der Alten?" (1766) kündigte eine neue Epoche an. Entschiedener aber noch trat er mit seiner Meinung in dem Fragment „Von der Entstehung und Fortbildung der ersten Religionsbegriffe" (1768) hervor, worin er den Gedanken aussprach: daß die ältesten Urkunden der Völker in dichterischer Sprache, dichterischer Einkleidung, in dichterischem Rhythmus abgefaßt seien; daß daher die Poesie die Trägerin jeder andern geistigen Aeußerung des Menschen gewesen sei und dabei einen volksmäßigen Charakter gezeigt habe. Das Eigenthümliche der verschiedenen Volkspoesien an's Licht zu ziehen, es aus der Verschiedenheit der Zeiten und ihrer Anschauungen, ihrer äußeren Lebensbedingungen zu erklären, es zum Maßstab der Beurtheilung der

Dichterwerke zu machen, war fortan die Hauptaufgabe seiner literarischen Forschungen. Natur und Eigenthümlichkeit wurde in der Poesie jetzt die Losung. Es waren diese Ideen, mit denen er nicht nur in der Literatur, sondern auch in Philosophie und Religion der Forschung ganz neue Wege eröffnete, mit denen er, wie in die Seelen so Vieler, auch in die des jungen Goethe, mit dem er in Straßburg frühe zusammentraf, einen unverlöschbaren Zündstoff warf. In dem Aufsatze „Ueber Shakespeare", den er 1773 in den mit Goethe publicirten fliegenden Blättern „Von deutscher Art und Kunst" veröffentlicht hat, gab er diesen Ideen eine directe Anwendung auf das Drama. Hier wies er auf die Verschiedenheit der Bedingungen hin, unter denen das Drama in Griechenland und das in England zu Shakespeare's Zeiten entstanden sei. Beide hätten nach ihm kaum etwas mehr als den Namen gemein. Da das griechische Drama vom Chor seinen Ausgang nahm, so war ihm hierdurch die Einheit des Orts geboten. Die der Zeit und der Handlung folgten hieraus. Weil Shakespeare grade dasselbe that, was Aeschylus und Sophokles vor ihm gethan, das Drama aus den Umständen zu entwickeln, die jeder von ihnen vorfand, mußte er zu so ganz anderen Ergebnissen kommen. Shakespeare habe keinen Chor, wohl aber Staatsactionen und Marionettenspiele, keinen einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern eine Vielheit von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Sprachen vorgefunden.

„Er fand keinen so einfachen Geist der Geschichte, der Fabel, der Handlung; er nahm Geschichte, wie er sie fand und setzte mit Schöpfergeist das Verschiedenartigste zu einem Wunderganzen zusammen, was wir, wenn nicht Handlung im griechischen Verstande, so Action im Sinne der mittleren oder in der Sprache der neueren Zeiten Begebenheit, großes Ereigniß nennen wollen." — „Fand Shakespeare den Göttergriff, eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu einer Begebenheit zu erfassen, natürlich gehörte es eben zur Wahrheit seiner Begebenheiten, auch Ort und Zeit jedesmal zu idealisiren, daß sie mit zur Täuschung beitrügen." „Da ist nun Shakespeare der große Meister, eben weil er nur und immer Diener der Natur ist. Wenn er die Begebenheiten seines Dramas dachte, im Kopf wälzte, wie wälzen sich jedesmal Oerter und Zeiten somit umher! Aus Scenen und Zeitläuften aller Welt findet sich, wie durch ein Gesetz der Fatalität, eben die hierher, die dem Gefühl, der Handlung die kräftigste und idealste ist, wo die sonderbarsten, kühnsten Umstände am meisten den Trug der Wahrheit unterstützen, wo Zeit- und Ortwechsel, über die der Dichter schaltet, am lautesten rufen: hier ist kein Dichter, ist Schöpfer, ist Geschichte, ist Welt!"

Besondere Beachtung verdient, was Herder noch über das Indivi-

duelle des Kunstwerks sagt. Er bedauert, nicht Worte genug zu haben, um die einzelne Hauptempfindung, die jedes der Stücke Shakespeare's beherrsche und wie eine Weltseele durchströme, darzulegen.

„Nimm seinen Personen, Ort, Zeit, individuelle Bestandheit und du hast ihnen Odem und Seele genommen. Und grade darum muß Shakespeare Sophokles so unähnlich sehen, obschon er ihm im Innern so gleich zu sein scheint. Sophokles blieb der Natur treu, da er Eine Handlung, Eines Orts und Einer Zeit bearbeitete; Shakespeare konnte ihr allein treu bleiben, wenn er seine Weltbegebenheit und Menschenschicksal durch alle Oerter und Zeiten wälzte, wo sie geschehen."

In der Hauptsache führt Herder, nur von einem ungleich höheren Gesichtspunkte und mit bestimmterer und zutreffenderer Begründung, die Ansicht Gerstenberg's weiter aus, ohne doch das Ansehen des Aristoteles dabei, wie dieser, in Frage zu stellen.

Herder hat diese Ansichten im Wesentlichen festgehalten, die gleichmäßige Bewunderung des Sophokles und des Shakespeare — die Ueberzeugung von der Gleichheit der Absichten Beider trotz der Grundverschiedenheit der Form ihrer Werke. Er ist in seiner Adrastea (1801—3) in dem Aufsatze über das Drama (im 17. und 18. Bd. der Ausgabe von 1830) noch einmal eingehend darauf zurückgekommen. Er deducirt hier das Verhängnißvolle der tragischen Handlung aus der Aufgabe des tragischen Dichters, nicht nur Mitleid, sondern auch Furcht erregen zu sollen. Es liegt nach ihm in der Verknüpfung der Begebenheiten, auf die Aristoteles daher ein so großes Gewicht gelegt habe. Er findet es hier sowohl bei Sophokles, als bei Shakespeare, wenn auch bei jedem in anderer Weise. Doch glaubt er, daß es sich selbst im Oedipus ohne Orakelspruch vollzogen haben würde. Er warnt daher vor der falschen Auffassung des Schicksals. Die falsche Auffassung seiner Lehre hat aber doch vielleicht mit zur Verbreitung des Schicksalsdramas beigetragen.

Es muß verwundern, daß Herder, der in der Poesie und darum auch im Drama das Ursprüngliche, Individuelle, Volksmäßige so sehr zu fördern suchte, und sich daher von Goethe's natürlicher Tochter abwendete, in seinen eignen dramatischen Arbeiten diese Eigenschaften so wenig zeigt, von denen die erste „Brutus" schon 1770, die letzte „Admetus Haus" 1803, also kurz vor seinem noch in diesem Jahre in Weimar erfolgenden Tode erschien. Die Melodramen „Brutus" und „Philoktet" sollen nach des Sohnes, Wilhelm Gottfried von Herder,

Andeutungen, 1774—75 zu Bückeburg, wohin Herder 1771 als Hauptprediger und Consistorialrath berufen worden war, auf Veranlassung des Grafen Wilhelm I. entstanden sein. Sie wurden von dem Kapellmeister Christian Bach componirt und bei Hofe aufgeführt. Dieser Angabe widerspricht für Brutus theilweise das Erscheinungsjahr der Dichtung im Druck. Bei dem großen Einfluß, den Rousseau auf Herder ausübte, der ohnedies die Musik liebte und auch die Oper sehr schätzte, dürften wohl dessen Versuche im Melodrama ihm den ersten Anstoß zu derartigen Dichtungen gegeben haben. Das Beispiel Gerstenberg's trat noch hinzu. Auch sind jene beiden ersten Melodramen in einem wesentlich andern Stil als die anderen geschrieben, zu denen noch „Ariadne" und „Prometheus" gehören. Sie sind sämmtlich erst um die Wende des Jahrhunderts verfaßt und als Versuche zu betrachten, „das griechische Drama auf deutschen Boden zu verpflanzen". Sie haben nur einen beschränkten literarhistorischen Werth.

So groß und fruchtbar die Anregungen und Einflüsse, die von ihm ausgingen, waren, so schädigte Herder dieselben doch durch eine gewisse Dunkelheit des Ausdrucks, die sich zum Theil daraus erklärt, daß er sich nicht immer aus den dunklen Regionen des Gefühls bis zur vollen Klarheit des Begriffs emporzuarbeiten vermochte. Später traten, durch Krankheit und Sorgen vermehrt, Reizbarkeit und Verbitterung des Gemüths noch hinzu.

Auf keinen der jungen Schwärmgeister, welche man mit den Namen der Stürmer und Dränger bezeichnet, hat Herder einen tieferen und entscheidenderen Einfluß ausgeübt als auf den jungen Dichtergenius, der als ihr Gründer und Haupt zu betrachten ist, wie er der von ihnen ausgehenden Bewegung auch lange fast allein Kraft und Bedeutung gab.

Es kann hier nicht entfernt beabsichtigt werden, ein Lebensbild Goethe's, wenn auch nur in den allgemeinsten Umrissen, zu entwerfen, ich werde Leben und Thätigkeit des großen Mannes nur soweit und meist nur flüchtig berühren dürfen, als es dem Zweck meiner Darstellung, die es ja nur mit der Entwicklung des Dramas zu thun hat, entspricht, oder doch zu entsprechen scheint. Selbst auf den Inhalt der dramatischen Werke werde ich nicht näher einzugehen brauchen, weil ich ihn als allgemein bekannt voraussetzen darf.

Johann Wolfgang Goethe,*) geb. am 28. Aug 1749, stammte aus einem Frankfurter Patrizierhaus. Der älteste Sohn des kaiserlichen Raths Johann Kaspar Goethe und der um zwanzig Jahre jüngeren Tochter des Schultheißen Textor, Katharina Elisabeth, genoß er eine überaus sorgfältige, vom Vater mit Eifer, Gewissenhaftigkeit und Umsicht geleitete Erziehung. Während die noch ganz jugendlich fühlende, phantasie- und gemüthvolle, ihrem Gatten wohl stets etwas fremd bleibende Mutter sich mit vertraulicher Herzlichkeit an den Sohn anschloß, hielt der ernste Vater, trotz des engen täglichen Verkehrs, ihn achtunggebietend in einer gewissen Entfernung. Selten hat wohl ein Kind von seinen Eltern so fortgesetzte, nachhaltige und wohlthätige Einwirkungen erfahren, als er, der in dankbarer Erinnerung uns ein so schönes lebendiges Bild davon entworfen hat. Dieser Einfluß der Mutter ist auch niemals verkannt worden, eher hat man zuweilen den des Vaters nicht genügend geschätzt. Es war aber nicht blos die ihm anhaftende Neigung zum Lehrhaften und ein pedantisches Pflichtgefühl, was diesen, die Erziehung des Knaben selbst in die Hand zu nehmen, bestimmte, es war auch das Mißtrauen in das damalige Schulwesen und die Furcht vor den der Sittlichkeit des Schülers hier drohenden Gefahren. Der Pedantismus des kaiserlichen Raths, der mit peinlicher Gründlichkeit und Consequenz auf Durchführung alles Begonnenen hielt und bei der Erziehung Wolfgang's ein bestimmtes praktisches Ziel verfolgte, hinderte ihn jedoch nicht, denselben die vielseitigste Ausbildung zu geben und alle an ihm hervortretenden geistigen Anlagen und Neigungen zu berücksichtigen und zu pflegen. Es fehlt nicht an Gelegenheiten, welche deutlich erkennen lassen, mit welcher fürsorglichen Zärtlichkeit der steif und ernst erscheinende Mann, der durch den Tod all seiner Kinder, bis auf eine Tochter und Wolfgang, beraubt worden war, an letzterem hing, und es ist fast rührend zu sehen, wie er die flüchtig und leichtfertig entworfenen Skizzen des Sohnes sorgsam mit Linien umzieht und die zerstreuten Blätter zu Heften ordnet, um sich an den Fortschritten desselben erfreuen zu können, oder, als er an der Verwirklichung seines Lieblingsplans, ihn als Beamten in das städtische Wesen Frankfurts treten zu sehen, zu zweifeln beginnt, ihn

*) Seine Dichtung und Wahrheit 1811. — Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. — Aug. Stöber, Der Aktuar Salzmann, Bas. 1842. — Düntzer, Goethe.

nun selbst zu dichterischer Bethätigung anspornt oder in der Rückerinnerung an die eignen unvergeßlichen Eindrücke, ihn wieder und wieder antreibt nach Italien, dem Land seiner Sehnsucht, nach Rom und Neapel zu gehen.

Es ist wahr, diese häusliche Erziehung mußte den Knaben, mehr als es in anderen Fällen wünschenswerth ist, auf sich selbst und sein Inneres verweisen. Allein der hierdurch geweckte und genährte grüblerische Hang, der doch auch die reiche Ausbildung seiner inneren Welt mit zur Folge hatte, wurde in Schranken gehalten von einem ihm gleichzeitig innewohnenden Trieb zur Geselligkeit, dem das gastfreie Haus des Vaters reichliche Nahrung bot, nur daß es den Knaben zu viel und zu zeitig in den Umgang mit Erwachsenen zog. Denn nicht nur empfing er von Mutter und Schwester, die er Beide schwärmerisch liebte, die zugleich herzlichsten und fruchtbarsten geistigen Anregungen, nicht nur ward ihm der Verkehr mit anderen Knaben gestattet, sondern er lernte hier auch Männer der verschiedensten Lebensstellungen und Berufe kennen, die mit Vorliebe die Unterhaltung des geistig geweckten, frühreifen Knaben suchten; er wurde in den geselligen Kreis seiner Schwester, in den Umgang mit jungen gebildeten Mädchen gezogen. Hierzu kam noch, daß der Vater, der ihn schon früh in's praktische Leben und in die Geschäfte desselben einzuführen bemüht war, nicht nur seine Anschauung davon zu bereichern strebte, sondern ihn auch bald die Ausführung mancher, zum Theil selbst verantwortlicher Besorgungen übertrug, wofür besonders der Umbau des Hauses frühe Veranlassung bot. Auch wurde die Freiheit des Knaben so wenig beschränkt, daß er wiederholt in Verhältnisse gerathen konnte, die nicht ohne Gefahr waren und zum Theil nicht frei von verdrießlichen Folgen blieben, obschon sie zu Hause kaum geahnt werden mochten. Dies fiel mit zwei großen geschichtlichen Ereignissen zusammen, welche geeignet waren, den historischen Sinn des Knaben zu wecken: der Besetzung der Stadt durch französische Truppen, wodurch das väterliche Haus mit einer zwar hohen und lästigen, aber auch sehr interessanten Einquartirung belegt wurde, und der Krönung des Kaisers Karl VII., der letzten, die sich in Frankfurt vollzog.

Mit den Franzosen war nämlich auch eine französische Schauspielertruppe in die Stadt eingezogen, zu deren Vorstellungen Wolfgang vom Großvater ein Freibillet zu erlangen, die Mutter aber die Be-

denken des Vaters durch den vorgespiegelten Nutzen der französischen Sprache zu beschwichtigen gewußt hatte. Doch blieb es keineswegs bei dem Besuche der Vorstellungen. Der Knabe erhielt auch Zutritt zur Bühne, ja selbst zur Garderobe, wo Frauen und Männer noch nicht getrennt waren, wie jetzt, und manches Unschickliche vorfiel. Es war keineswegs das erste Mal, daß Wolfgang dem Theater hier näher trat. Sein Sinn für das Schauspielerische war früh durch seine Großmutter geweckt worden, welche die Kinder zum Weihnachtsfeste einmal mit einem Puppenspiel überrascht hatte. Es wurde von Wolfgang auf's Leidenschaftlichste ergriffen, und nur zu bald als Vorstufe zu eigner schauspielerischer Bethätigung übersprungen. In welchem Umfange diese Liebhaberei von ihm betrieben wurde, beweist, daß es mit Hülfe eines der Schneiderei kundigen Bedienten sogar zur Anlage einer Rüstkammer kam, was auf die Darstellung historischer, ritterlicher Stücke schließen läßt. Natürlich wurden jetzt auch die dramatischen Schriftsteller verschlungen und wir wissen, daß er neben gewiß vielem Schlechten damals bereits Terenz und Stücke wie Sara Sampson und den Kaufmann von London gekannt hat. Jetzt aber wurde er auch noch mit dem französischen Theater bekannt. Racine, Lemierre, Destouches, Marivaux, La Chaussée, Favart wurden damals gespielt. Dies regte zur Nachahmung auf und zwar gleich unmittelbar in französischer Sprache. Die Einwürfe eines unter den jüngeren Schauspielern gewonnenen Freundes führten zu einer Auseinandersetzung der französischen Regeln. Da er von deren Nothwendigkeit sich aber nicht überzeugen konnte, so wurde auch noch Corneille's Abhandlung über die drei Einheiten und die Streitschriften über den Cid studirt, und da dieses ihn nur immer mehr verwirrte, auch noch die Werke der französischen Tragiker selbst.

Auch sonst wurde der Sinn des Knaben für das Theater genährt. Von besonderer Wichtigkeit war, daß ein reicher Bankier, Namens Olenschäger, der ein Theater in seinem Hause eingerichtet hatte, auch ihn zur Betheiligung an den Vorstellungen mit heranzog und er hier unter anderem den Schlegel'schen Kanut und den Nero in Racine's Britannicus spielte. Natürlich wird es da nicht an weiteren eignen dramatischen Versuchen gefehlt haben, doch wissen wir nur von einem Trauerspiele Belsazar, welches, wie es scheint, nach Klopstock'schem Muster gearbeitet war, aber mit den übrigen Arbeiten seiner Kinder-

zeit bei einem in Leipzig über sie verhängten Autodafé der Vernichtung anheimfiel.

Die Erziehung, welche der junge Goethe genossen, hatte bei all ihren Vorzügen auch ihre Schattenseiten. Sie hatte die reichen Anlagen seines Geistes zu vielseitiger Ausbildung gebracht, die Selbständigkeit und Eigenartigkeit seines Urtheils und seines Charakters entwickelt, geschärft und gefestigt, seinem Wesen aber auch eine Frühreife und Reizbarkeit gegeben, die ihr Bedenkliches hatten, so daß man es zum Beispiel für nöthig gehalten, ihn schon mit zwölf Jahren confirmiren zu lassen, daß ihn mit fünfzehn Jahren der Schmerz einer unterdrückten leidenschaftlichen Liebe schon völlig zu Boden warf und man es nur ein Jahr später für dringend geboten hielt, ihn zur Universität zu entsenden.

Der junge Goethe erschien, da er nach Leipzig kam, dort keineswegs wie sein Schüler im Faust. Er war schon über gar Manches hinweg, was man ihn hier erst lehren wollte, und übersah einzelne seiner Lehrer in Vielem. Doch hatte er frühzeitig gelernt, jede Erscheinung in ihrer Eigenthümlichkeit aufzufassen und sie nach dem Werthe derselben zu schätzen. In der schönen Literatur war er schon ziemlich bewandert. Hier zog ihn vor Allem Wieland durch die Schönheit und die Liebenswürdigkeit seines Naturels an, Gleim durch den Lebensgehalt seiner Lieder, durch den sich ihm auch Minna von Barnhelm besonders empfahl. Aus diesem Grunde stand ihm auch Friedrich der Große so hoch, weil er durch seine Persönlichkeit und seine Thaten der deutschen Poesie erst einen wahren, höheren und eigentlichen Lebensgehalt gegeben habe. Ueberhaupt darf die Einwirkung des großen Königs auf den Geist der damaligen literarischen Bewegung nicht unterschätzt werden, so abgeneigt er auch selbst der deutschen Literatur immer gewesen ist. Das Beispiel, das er im Kampfe mit einer Welt für das, was er sein Recht und seine Selbständigkeit nannte, gab, mußte das patriotische und individuelle Selbstgefühl in der erregbaren Jugend mächtig beleben und steigern.

Lessing zog Goethe aber auch noch durch die Klarheit und Schärfe seines Geistes an, besonders durch seinen Laokoon, in welchem er die Eigenthümlichkeit der verschiedenen Künste feststellte und „aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens" erhob. Wogegen Winckelmann das Gefühl für Maß

und Schönheit in ihm entwickelte und stärkte, durch welches er sich vor allen literarischen Genossen seiner Jugend auszeichnen sollte. Auch Oeser trug bei aller Enge seiner Anschauung viel zur Förderung seines Kunstsinns bei. Er brachte ihn zugleich in nähere Beziehung zu dem Theater, wo er damals von Corona Schröter und Caroline Schulz große Eindrücke empfing. Auch selbst bethätigte er sich jetzt wieder im Drama, insofern er eifrig an einem Liebhabertheater betheiligt war, für das er auch ein paar Stücke schrieb. Während er trotz der Einwirkungen Winckelmann's und Oeser's sich damals mehr zur Malerei, als zur Bildnerei hingezogen fühlte, und in ihr wieder mehr zu den Niederländern, als den Italienern, weil nur das, was er als Natur ansehen konnte, auf ihn damals wirksam war, erscheint er in diesen kleinen in Alexandrinern gedichteten Dramen, was die äußere Form betrifft, fast ganz im Bann der Franzosen. Das erste: „Die Laune des Verliebten", ein Schäferspiel, war möglicherweise auch noch von Gellert, das zweite: „Die Mitschuldigen", ein Sitten- und Charakterstück, ursprünglich in nur einem Acte, aber sichtbar auch noch von Lessing beeinflußt. Andererseits zeigt sich aber schon hier etwas von der Eigenthümlichkeit und der Selbständigkeit des Dichters. In jenem spiegelten sich nämlich eigne Erlebnisse, eigne Seelen- und Herzenszustände ab, in die er durch eine neue, quälerische Liebe versetzt worden war. Er schlug also schon hier jene Richtung ein, von welcher er, wie er sagt, niemals wieder abweichen konnte," das, was ihn erfreute oder quälte in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln, und darüber mit sich selbst abzuschließen." Das hing mit einer andren, damals sich in ihm ausbildenden Ansicht zusammen, „daß der innere Gehalt des bearbeiteten Gegenstandes Anfang und Ende der Kunst" sei. Während daher bei Goethe in der That lange Alles, selbst noch das Anspruchloseste, immer bedeutungs- ja lebensvoll war, finden wir bei seinen literarischen Genossen nur zu oft selbst das Anspruchvollste noch leer.

Ob es auch für „Die Mitschuldigen" einen subjectiven Zusammenhang mit äußern Verhältnissen gab, ist zur Zeit noch nicht aufgeklärt. Dieses Lustspiel, auf welches er lange großen Werth gelegt hat, wie er es ja später auch überarbeitete und erweiterte, ist besonders dadurch bemerkenswerth, daß er sich darin von der Lehre des moralischen Zwecks der Poesie und des Dramas ganz losgesagt zeigt. Es sollte vielmehr, wie

er sich später darüber ausgedrückt hat, „auf eine vorsichtige Duldung bei moralischer Zurechnung deuten und in etwas herben und derben Zügen jenes höchst christliche Wort spielend zum Ausdruck bringen: „wer sich ohne Sünde fühlt, der hebe den ersten Stein auf.“ Doch fühlte er später wohl selbst, daß er hierbei gegen eine unerläßliche ästhetische Forderung gefehlt, da er bekennt, daß die Wirkung des Stücks von etwas Bänglichem begleitet sei, so daß es bei der Vorstellung im Ganzen ängstige, wenn es auch im Einzelnen ergötze. Der Grund ist nämlich dieser, daß wenn auch das Drama nicht lehrhaft sein, und das Lustspiel in's Besondere sich auch nicht einmal an das moralische Gefühl wenden soll, es eben darum dieses auch nicht verletzen und hierdurch zu einem Urtheil herausfordern darf.

Seine unglückliche Liebe zu Käthchen hatte den poetischen Jüngling mit leidenschaftlichem Trotze gegen sich selbst gekehrt und selbstmörderisch in seine Natur einstürmen lassen. Die Folge war ein Siechthum, das nach seiner Rückkehr nach Frankfurt (1769) in schmerzhafte Krankheit ausbrach, welche aber wenigstens den Gewinn brachte, daß er nun anfing, gegen die stürmische Leidenschaftlichkeit seiner Natur mit Besonnenheit anzukämpfen. Ein damals hervortretender melancholischer, welt- und lebensmüder Hang nahm aber seine Kraft auch noch nach einer andern Seite in Anspruch. In solcher Verfassung des Geistes und Gemüths bezog er 1770 die Universität Straßburg, um den Doctorgrad zu erwerben. Der Einfluß, den hier Jung Stilling, wie vorher in Frankfurt das Fräulein Klettenberg, auf ihn gewann, erklärt sich daraus. Doch fühlte er sich überhaupt von jeder tieferen und eigenthümlich beanlagten und sich eigenartig entwickelnden Natur lebhaft angezogen, woran es in dem Salzmann'schen Kreise, in welchen er eintrat, nicht fehlte. Welche Einwirkung mußte daher, trotz all seiner Schroffheit und Herbe, eine Erscheinung wie Herder's nicht auf ihn ausüben, der durch den Glanz, der damals schon seinen Namen umgab, durch die umfassenden Kenntnisse, die er besaß, und durch die großen Gesichtspunkte, die er nach allen Richtungen hin zu eröffnen verstand, den um sechs Jahre jüngeren Goethe um so mehr imponiren mußte, je rücksichtsloser er diesem mitten in den fruchtbarsten Anregungen die Superiorität seines Geistes fühlen ließ. Die Anschauungen des so erregbaren und empfänglichen Jünglings wurden bei allem Widerspruch, mit dem er diesen Einwirkungen im Einzelnen

begegnete, bald auf's Tiefste revolutionirt. Die angestammte Natur und das Volksgemüth erschienen auch ihm jetzt als die wahre Quelle der Dichtung, der er sofort in den Forschungen nach Elsasser Volksliedern nachging. Originalität wurde das Kennzeichen des wahren Dichterberufs und das Losungswort der Gesinnungsgenossen. Für das Genie sollte es keine Schranke mehr geben, und wie es bald genügte, das Conventionelle zu bekämpfen, um sich für ein Genie zu erklären, so lief man auch Gefahr, zuletzt alle Sitte für nichts, als Convention zu halten.

Indessen wirkte Herder's herrisches Wesen, sein sarkastischer Spott, die beide damals durch eine langwierige schmerzhafte Operation sehr gesteigert wurden, auch wieder zügelnd auf Goethe's Natur. Es gab ihm die Richtung auf das Ernste und machte ihn streng gegen sich selbst. Homer und Shakespeare gehörten zu den Hauptgegenständen ihrer Unterhaltung. Vor ihnen mußte das Ansehen der Franzosen völlig erbleichen. Goethe war schon in Leipzig durch Dobd's Beauties of Shakespeare auf letzteren aufmerksam geworden. Was dieser aber damals für ihn unter dem Einflusse Herder's wurde, geht schon aus den Abschiedsworten hervor, die er seinem Freund Lerse in ein ihm geschenktes Exemplar des Othello schrieb: „Seinem und Shakespeare's würdigen Freund Lersen zum ewigen Angedenken", noch mehr aber aus denen am Schluß von Herders 1772 veröffentlichter Abhandlung über Shakespeare, welche mit offenbarer Beziehung auf Goethe lauten: „Glücklich, daß ich noch im Ablauf der Zeit lebte, wo ich ihn (Shakespeare) begreifen konnte, und wo du, mein Freund, der du dich bei seinem Lesen erkennst und fühlst und den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als einmal umarmt, wo du noch den süßen und deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal aus unseren Ritterzeiten in unserer Sprache unserem so weit abgearteten Vaterlande hinzustellen. Ich beneide dir den Traum und dein edles deutsches Wirken. Lasse nicht nach bis der Kranz dort oben hänge." Das Wichtigste aber blieb doch immer die eigne Stammeseigenthümlichkeit, deutsche Art und Wesen, wovon Goethe so lebhaft vor dem Meisterwerke gothischer Baukunst ergriffen wurde, die er aus dem begeisterten Gefühle dafür damals die deutsche nennt.

Nach Goethe's eigner Darstellung müßten die ersten Ideen zu Götz und zu Faust schon in Straßburg entstanden sein, wo er auch noch den Gedanken zu einer dramatischen Bearbeitung des Julius Caesar

faßte, der damals jedenfalls in dem Vordergrund stand. Zu Götz wurde er durch die Selbstbiographie des tapferen Ritters, zu Faust durch das Volksbuch und das Puppenspiel angeregt. Goethe's Darstellung läßt ferner die ersten schriftlichen Anfänge des Götz in die Zeit seines ersten Besuches in Darmstadt fallen. Ende 1771 muß die erste Bearbeitung fertig gewesen sein, die er aber in seinem Briefe an Herder noch einen Skizzo nennt, „den er ihm habe vorlegen wollen, damit er ihm nicht allein darüber die Augen öffne, sondern ihn lehre, wie er arbeiten solle." In diesem Brief spricht er auch noch von dem Plane zu einem Trauerspiel Sokrates, zu dem er Xenophon und Plato studire. Erst nach sechs Monaten aber war Herder's Antwort gekommen, die Goethe ein Trostschreiben nennt. Herder beklagt, daß ihn Shakespeare verdorben habe und Vieles mehr nur gedacht, als gefühlt sei, doch urtheilte er schon damals gegen seine Braut sehr achtungsvoll über das Stück und wie hoch er davon nach der Ueberarbeitung dachte, haben wir eben in seinem Shakespeareaufsatz (in den Blättern von Deutscher Art und Kunst) gesehen.

Hettner hält es für wahrscheinlich, daß Goethe nur auf Herder's Brief an die Ueberarbeitung ging. Auf diese spielt eine Stelle in Goué's Masuren an: „Wie weit seid Ihr mit dem Denkmal, das Ihr Eurem Ahnherrn errichtet?" Sie wurde aber erst im Februar 1773 in Frankfurt zum Abschluß gebracht und erschien im Juni dieses Jahres im Selbstverlage mit Beihülfe Merck's.

Die Wirkung war eine ganz außerordentliche. Noch nie war zu den Deutschen in einer Sprache geredet worden, die so ganz neue Töne anschlug und, wie auch die Darstellung, so ganz national und volksthümlich und doch dabei so ganz individuell war, individuell auch in dem Sinne, daß sie immer ganz aus dem innersten Leben der Natur und des Charakters der vorgeführten Personen zu kommen schien und diese durch sie ganz gegenständlich, ganz lebendig gemacht wurden. Dem deutschen Gemüth schien hier zum ersten Male die Zunge gelöst und das Wort: den Dichter mache das ganz von einer Empfindung volle Herz, war hier zugleich zur überzeugendsten Wahrheit geworden. Noch niemals war es aber auch seit Shakespeare einem Dichter gelungen, eine derartige Fülle von, den verschiedensten Altern und Ständen angehörigen Gestalten, eine jede mit den individuellsten Zügen zu einem Gesammtbild vereinigt in theils so traulicher, theils

so ergreifender Weise vor Augen zu stellen, einem Bilde, in dem ein bestimmter Weltzustand sich in seiner ganzen Breite und Mannichfaltigkeit enthüllte und das Vergangene anheimelnde Gegenwart wurde.

Was man vom historischen Standpunkt auch gegen die Darstellung des Dichters einwenden mag, so ist Götz gleichwohl das erste deutsche Drama, welches mit solcher Gewalt historisch ergriff, weil das Colorit durchaus ein historisches scheint und ein durchaus einheitliches ist und man durch die Wahrheit einer jeden einzelnen Gestalt auch von der Wahrheit des Ganzen überzeugt wird. Nicht minder bewundernswerth sind die Gegensätze: Das Leben des Hofes zu Bamberg und das der Götz'schen Burg. Welche Kraft, welcher Reichthum, welcher verschiedene Charakter der Farbe in der Darstellung eines jeden und doch wieder wie trefflich für die Wirkung des Ganzen zusammengestimmt!

Es war aber noch etwas Anderes, was die ungeheure Wirkung der Dichtung bei ihrem Erscheinen erklärt. Es war der erste vollständige Bruch mit dem französischen Geschmack und Drama, die erste in jedem Zuge, jedem Ausdrucke nationale und volksthümliche, dem deutschen Volksgemüthe entsprungene dramatische Dichtung der Deutschen, was noch durch die glückliche Stoffwahl in's volle Licht gestellt wurde. Dazu der Bezug zu der Lage der Zeit, die, selbst in den Kampf zweier Zeitalter gestellt, hier einen Helden in Conflict zweier Culturepochen, und mit ihm das durch Ueberlieferung geheiligte nationale Recht, die heimische Sitte und Bildung, dem eindringenden Fremden erliegen sah, da sie doch grade selbst darnach strebte, die nationale Eigenthümlichkeit wieder von fremden Fesseln zu lösen und in ihr altes und volles Recht einzusetzen.

Man hat dem Dichter freilich zum Vorwurf gemacht, dabei zugleich für Faustrecht und Anarchie eingetreten zu sein. Er selbst suchte später seine ursprüngliche Absicht dahin zu mildern, daß er nur schildern gewollt: „wie in wüsten Zeiten der wohldenkende brave Mann allenfalls an die Stelle des Gesetzes und der ausübenden Gewalt zu treten sich entschließt, aber in Verzweiflung ist, wenn er dem anerkannten verehrten Oberhaupt zweideutig, ja abtrünnig erscheint." Die Wahrheit liegt in der Mitte. Allerdings hat Goethe mit dargestellt, wie der ursprüngliche Vertheidiger des Rechts durch die von ihm gewählten Mittel und die Intriguen der Gegner allmählich in's Unrecht versetzt

und verstrickt und hierdurch dem Untergang zugeführt wird. Es war dies ja auch schon nöthig, um diesen Untergang überhaupt tragisch zu machen. Allein es ist nicht minder gewiß, daß Goethe, wie dies das Motto der Dichtung*) und die Schlußworte derselben**) erkennen lassen, zu sehr mit seinem Herzen auf der Seite seines Helden stand, um dessen Unrecht genugsam betonen und seinen Untergang zu einem wahrhaft tragischen machen zu können. Dies, sowie auch der Umstand, daß es dem Dichter fast mehr um die Entwicklung eines möglichst vollen Zeit- und Weltbildes, als um die Entwicklung der Handlung und ihres Hauptcharakters zu thun war, was ihn auch so sehr in die epische Breite und zu dem wilden Scenenwechsel getrieben, ist nach meiner Ansicht der Grund, daß diese Dichtung bei all ihren Schönheiten, selbst den dramatischen, denn auch an diesen fehlt es ihr nicht, den wesentlichen Forderungen, die man an ein Drama, an eine Tragödie zu stellen hat, im höchsten und strengsten Sinne doch nicht entspricht — nicht aber deshalb, wie dies von bedeutender Seite gesagt worden, weil der Dichter statt der Einheit der Handlung nur die Einheit der Person in's Auge gefaßt habe, denn ich gebe das Letztere nicht einmal zu. Die Begebenheiten stehen besonders gegen den Schluß hin gar nicht so durchgehend in directer Beziehung zu Götz. Sie werden vom Dichter zum Theil viel weiter verfolgt, als es dem Interesse für diesen förderlich ist.

Die Wirkung des Götz auf die ihm nachfolgende Dichtung war eine ganz ungeheure. Sie zeigte sich auch in einer Menge mehr oder weniger directer Nachbildungen, sowohl auf dem Gebiete des Romans, wo er den Ritterroman, als auf dem des Dramas, wo er das Ritterdrama hervorrief. Doch auch zum historischen Drama hat er die mächtigsten Anregungen gegeben. Natürlich hat es dabei an Verirrungen und Ausschweifungen nicht gefehlt. Es würde aber falsch sein, diese Goethe zur Last zu legen. Wie von jedem Erfolge, besonders im Drama, wurde auch hier der Dilettantismus, die handwerksmäßige Industrie und die Mittelmäßigkeit in Menge angezogen, diese hielten

*) „Das Unglück ist geschehen, das Herz des Volkes ist in den Koth getreten und keiner edlen Begierde mehr fähig.“

**) „Edler, edler Mann! Wehe dem Jahrhundert, das dich von sich stieß! Wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennt!“

sich aber ihrer Natur nach hauptsächlich an das Aeußerliche und Sinnenfällige. Für die Schönheiten haben sie ja nur selten das Organ. Otto Brahm in seiner Abhandlung über das deutsche Ritterdrama zählt über vierzig Stücke, die sich alle mehr oder weniger direct auf Götz zurückführen lassen und von denen ich einige gegen den Schluß dieses Abschnitts berühren werde. Von keinem läßt sich jedoch sagen, was Hettner mit Recht vom Götz sagen konnte: „wenn er auch kein klassisches Kunstwerk ist, so konnte ihn doch nur ein Dichter hervorbringen, der den klassischen Dichter in sich getragen."

Die treulose Liebe Goethe's zu der liebenswerthen Friederike Brion in Sesenheim, bei welcher der Dichter, freilich zu spät, zeigte, wie sehr der weltkluge Verstand jetzt schon bei ihm über die Leidenschaft obsiegen könne, muß wegen des Einflusses, den sie auf seine Dichtung ausgeübt, flüchtig berührt werden. Sie spiegelt sich schon hier in dem Verhältniß Weißlingen's zu Maria ab. Vielleicht hatte Goethe, als er Salzmann den Götz für Friederike sandte, mehr im Auge, sie auf Sickingen hinzuweisen, als ihr, wie er vorgab, durch den Giftmord Weißlingen's eine gewisse Genugthuung zu verschaffen. Ich weiß nicht, ob er dabei nicht an Lenz gedacht haben sollte, der damals bemüht war, sich Goethe's Stelle bei Friederike zu gewinnen. Allein auffällig ist doch, daß er in demselben Brief an Salzmann und in directem Anschluß an die hier berührte Stelle, diesen bat, Lenz, mit dem Goethe damals grade sehr intim war, erinnern zu wollen, ihm doch zu schreiben — er habe „was für ihn auf'm Herzen".

Das Verhältniß zu Charlotte Kästner, welches an Goethe zu einer Art Nemesis für den an Friederike begangenen Verrath wurde, regte den Dichter zur selben Zeit, da Götz vollendet ward, zu einer andern Dichtung an, welche den poetischen Ruf desselben für immer feststellen sollte. Der Selbstmord des jungen Jerusalem, den er in Wetzlar gekannt, und dessen Lage mit der seinigen viel Aehnliches gehabt hatte, wirkte auf ihre Gestaltung bestimmend mit ein. Werther, obschon auf einem andern Gebiet liegend, darf hier nicht ganz übergangen werden, schon wegen des Einflusses nicht, den er auf die damalige dramatische Production ausgeübt hat. Auch an directen dramatischen Nachbildungen fehlte es nicht.*) Wollte doch Goethe anfangs den

*) Gödeke giebt davon ein Verzeichniß, wie auch von der gesammten Wertherliteratur.

Gegenstand selbst dramatisch behandeln. Doch auch die Form des Romans und ihre Entstehung darf fast noch eine dramatische genannt werden. Goethe erzählt, daß er die Gewohnheit gehabt, sich über seine Ideen im Geiste mit irgend einer fingirten Person zu unterhalten, um sich dieselben recht klar zu machen. Derartigen Dialogen entsprach nun die Form des Briefwechsels, die bei dem dramatischen Gehalte des Werther nicht selten in die von Monologen übersprang.

Die Wirkung dieser Dichtung war deshalb eine so ungeheure, weil sie das damalige Leben bei einer seiner wundesten Stellen traf. Die auf's höchste erregte und in Ueberspannung gerathene Subjectivität der Jugend konnte bei der Enge der damaligen Zustände am Leben kein rechtes Genüge mehr finden. Sie nahm Anstoß an Allem, fand überall eine Schranke, vor Allem auch in der eignen Natur, und kam zu dem Schluß, daß diese beste der Welten im Grunde des Lebens nicht werth sei. Dieser Mißmuth, der sich bei Einzelnen bis zum Lebensüberdrusse steigerte, konnte bei äußerem Anstoß sehr leicht zu verzweiflungsvollen Thaten führen. Indem nun Goethe ein Uebel, dessen Gefahren er nur zu sehr in sich selbst erlebt und erkannt hatte, dadurch zu heilen suchte, daß er ihm einen es bis zum Grunde bloslegenden Spiegel vorhielt, brachte er es bei Einzelnen auch erst zur vollen Krisis, so daß man erschreckt über die Gefährlichkeit eines Buches schrie, in dem man doch künstlerisch fast allgemein ein Meisterwerk anerkannte. Goethe wurde jetzt nicht mehr blos als der größte der damals hervortretenden Stürmer und Dränger, sondern als das größte poetische Genie der Deutschen in ganz Europa gefeiert.

Indessen wachte das Schuldgefühl Goethe's neben dem neuen Liebesschmerz noch immer wieder auf, und als er in dem Memoire des Beaumarchais gegen Clavigo in verwandte Zustände blickte und den seinen um so tiefer empfand, griff er sofort nach seinem alten Mittel der Befreiung. Ich glaube, daß die Absicht, diesen Gegenstand dramatisch zu bearbeiten, schon in ihm aufgetaucht war, als er jenes Memoire seinem Frankfurter Kreise vorlas und dort in der bekannten Weise zur Dramatisirung desselben aufgefordert wurde, was nun eben die Dichtung des Clavigo in kaum sechs Tagen zur Folge hatte. Merck murrte freilich darüber: „Solch einen Quark solle er künftig nicht mehr schreiben, das könnten die Anderen auch.“ Es zeigte sich aber, daß die Anderen es nicht konnten. Auch wissen wir jetzt, daß

Goethe dem Theater damit noch etwas mehr, als — wie er bescheiden sich ausdrückt — ein Repertoirstück gegeben. Er hat, um nur eins hervorzuheben, darin ein kaum wieder erreichtes Muster für die Behandlung des Conversationstons aufgestellt, der von der lichtvollsten Klarheit, der anmuthigsten Leichtigkeit und von einer bis dahin noch gar nicht gekannten natürlichen Wärme des Ausdrucks ist. Er entwickelte darin zugleich eine Schärfe und Bewegung der Dialektik, die selbst Lessing in Schatten stellte, weil sie frei von jeder rhetorischen Künstlichkeit war. Recht hatte Merck aber darin, daß Goethe diesmal den Gegenstand nicht in seiner vollen Tiefe erfaßt hatte. Er führt, um seinen Helden einigermaßen zu rechtfertigen, Marie in einem pathologischen Zustande vor, welcher eine Ehe mit ihr fast als ein Unrecht erscheinen lassen würde. Clavigo's Schuld liegt also nicht sowohl darin, daß er von seinem Eheversprechen zurücktritt, als daß er Marie in ihrer ohnedies so traurigen Lage verläßt, daß er ihr auch herzlos seine Liebe und Freundschaft entzieht, deren sie doch jetzt grade so dringend bedürftig ist. Doch zugegeben, daß es dem Dichter gelungen wäre, Clavigo's Schuld in unseren Augen hierdurch etwas zu mildern, so hat er damit doch andererseits die Tragik des Vorgangs außerordentlich abgeschwächt. Die Krankheit Marie's ist keine Folge der Treulosigkeit des Geliebten, sie ist von dieser nur etwas rascher zur Entwicklung gebracht worden. Diese Treulosigkeit ist also auch keineswegs die Ursache ihres frühen Todes, sondern hat diesen nur noch beschleunigt. Aus diesem Grunde erscheint auch der Selbstmord Clavigo's als etwas gewaltsam vom Dichter Herbeigeführtes, das, wenn man es nicht als bloßen Theatercoup ansehen will, sich nur daraus erklären läßt, daß er dem spanischen Naturell seines Clavigo etwas von seiner deutschen Werthernatur eingeimpft hat. Steht aber der pathologische Zustand Mariens nicht vielleicht in Verbindung mit jenen auffällig hingeworfenen Sätzen in Dichtung und Wahrheit, welche andeuten, daß auch Friederike damals in dem Verdachte eines drohenden Brustübels gestanden habe?

Schon in dem Werther hatte sich Goethe aus der epischen Breite seines Götz in eine große Enge der äußeren Verhältnisse zurückgezogen und grade in dieser Beschränkung seine volle Meisterschaft gezeigt. Es ist daher möglich, daß es ihn reizte, auch auf dramatischem Gebiete etwas Aehnliches innerhalb der drei akademischen Einheiten zu leisten.

Indeß bleibt doch zu berücksichtigen, daß Goethe im Drama überhaupt von den Franzosen ausgegangen ist, daß er die Vorzüge ihres Dramas überhaupt niemals völlig verkannt hat und vielleicht soeben in Wetzlar durch Gotter auf's Neue darauf hingewiesen worden war. Mehr als dies Alles aber hat ihn doch wohl zu der Form, die Clavigo durch ihn erhalten, die Einsicht bestimmt, daß jedes Kunstwerk aus der eigenthümlichen Natur seiner Motive, oder wie er sich ausdrückt, „aus seiner individuellen Keimkraft" zu entwickeln sei. Nur hieraus erklärt sich die auffällige Verschiedenheit der Form, die sich an all seinen dramatischen Jugendwerken beobachten läßt, wofür das in dasselbe Jahr wie Clavigo fallende Fragment zur Prometheustragödie ein neuer Beweis ist. Eine weitere besonders markante Bestätigung erhält es ferner durch seine Aussage, daß er den Ton für seinen Faust, der ursprünglich in Prosa entworfen war, nun bei Hans Sachs entdeckt habe und diesen darum mit Eifer studirte. Die Beschäftigung mit Hans Sachs muß, wenn nicht noch weiter zurück, so doch mindestens in das Jahr 1773 verlegt werden, da er schon jetzt dessen Vers in verschiednen kleinen satirischen Spielen, als in dem „Prolog zu Bahrdt's Offenbarungen", „Pater Brey", „Satyros, oder der vergötterte Waldteufel" und „der Jahrmarkt zu Plundersweilen" zur Anwendung bringt. Diese Dichtungen sind von keinem eigentlich dramatischen Werth. Sie haben aber außer ihrer poetischen inzwischen noch eine zeit- und literargeschichtliche Bedeutung gewonnen. Dem Uebermuthe entsprungen, der den literarischen Kreis jugendlicher Brauseköpfe beseelte, welcher sich damals um Goethe in Frankfurt geschaart, lassen sie zugleich den idealen Ernst erkennen, mit dem hier alle Erscheinungen von literarischem Interesse aufgefaßt und beurtheilt wurden, sowie den leidenschaftlichen Eifer, mit dem man für und wider Partei ergriff. Mit Recht sagt Goethe selbst von diesen Dichtungen: „Tiefer Eindringende werden doch geneigt bemerken, daß allen diesen Excentricitäten ein redliches Bestreben zu Grunde lag. Aufrichtiges Wollen streitet mit Anmaßung, Natur gegen Herkömmlichkeiten, Talente gegen Formen, Genie mit sich selbst, Kraft gegen Weichlichkeit, unentwickelt Tüchtiges gegen entfaltete Mittelmäßigkeit, so daß man jenes ganze Betragen als ein Vorpostengefecht ansehen kann, das auf eine Kriegserklärung folgt und eine gewaltsame Fehde verkündigt." An dem im nächsten Jahre folgenden, durch Wieland's

Alceste hervorgerufenen „Götter, Helden und Wieland" bewunderte Herzog August daher eine Jugend, welche eine so große Furcht zeigt, daß irgend Jemand auf seinen Lorbeeren einschlafen könne. Auch das im Jahre 1774 erschienene kleine Drama „Künstlers Erdenwallen" ist in dem Sachs'schen Verse gedichtet.

Prometheus und Mahomet (welcher letztere auch schon im Jahre 1773 entworfen wurde) gehören ebenso in eine Gruppe mit Faust, wie Egmont sich später an Götz, Stella an Clavigo anschließt. Trotz aller inneren und äußeren Verschiedenheit sind jene drei Dichtungen durch den ihnen gemeinsamen titanischen Zug einander verwandt. Allen Dreien liegt, wenn auch in verschiedener Weise, das Verhältniß des Menschen zur Gottheit zu Grunde. In ihnen ringt das, was die ganze Periode des Sturmes und Dranges beseelt, nach dem höchsten poetischen Ausdruck und erreicht ihn im Faust. Wenn Prometheus und Mahomet auch nur Fragmente geblieben, ja von letzterem wenig mehr als der Entwurf vorliegt, so läßt sich doch schon die Größe des Grundgedankens und der hohe Stil erkennen, den Goethe der Ausführung zu geben beabsichtigte. Im Mahomet wollte er unter dem Eindrucke, welchen das Auftreten Lavater's und Basedow's auf ihn machte, zur Darstellung bringen, wie der vorzügliche Mensch das in ihm lebende Göttliche außer sich zu verbreiten strebt; indem aber hierbei „das Ewige in den Körper irdischer Absichten eingesenkt werden müsse", verfalle dieses selbst mit dem Schicksale des Vergänglichen. Hettner erblickt darin aber vielmehr den dichterischen Nachklang des Grundgedankens der Goethe'schen Straßburger Doctordissertation, in der er den Satz zur Ausführung brachte, daß alle Religion durch Heerführer, Könige und mächtige Männer eingeführt worden sei. Wenn Goethe weiterhin sagt, daß er den Mahomet, mit dem er sich so lange beschäftigte, fallen ließ, weil sich inzwischen eine neue Epoche in ihm zu entwickeln begonnen hätte, so ist damit wohl kaum seine Neigung zu Spinoza gemeint, da ihn diese schwerlich an der Ausführung jenes Gedankens hätte hindern können. Vielmehr glaube ich, daß damit auf den Umschwung hingewiesen ist, dem auch der um Vieles weiter geförderte Prometheus erlag, obschon grade in ihm die spinozistische Weltanschauung Goethe's den bedeutendsten Ausdruck gefunden hat — ich meine den Umschwung, den seine Uebersiedlung nach Weimar zur Folge hatte, die einen Bruch mit seinen bisherigen künst-

lerischen Anschauungen und Bestrebungen bezeichnet. Auch der um so viel weiter geförderte Faust blieb damals für längere Zeit liegen, noch länger der Egmont. Es bedurfte erst neuer äußerer Anregung und der Einwirkung veränderter Verhältnisse, um zur Wiederaufnahme derselben bestimmt zu werden. Was Prometheus betrifft, so hält ihn Hettner freilich mit dem zweiten Act für beschlossen. Ich glaube diese Ansicht des geistvollen Historikers hier nicht übergehen zu dürfen, ohne sie doch theilen zu können.

Es liegt mir fern, von der Faustdichtung hier eine Erklärung zu geben. Es genügt darauf hinzudeuten, daß sie für das Höchste gilt, was der Dichtergeist der letzten Jahrhunderte geschaffen, wenn sie auch, was der Dichter wohl niemals beabsichtigt, trotz ihres immensen tragischen Gehalts im eigentlichen Sinne doch kein vollkommnes Drama, ja überhaupt kein in all seinen Theilen harmonisch gegliedertes Ganzes, kein aus einem Gusse gearbeitetes Kunstwerk ist. Das Fragmentarische seines Entstehens und seiner Ausführung ist vom Dichter keineswegs ganz überwunden.*) Wir werden es nie zu bedauern haben, daß ihm die Margarethen-Episode so im Herzen und unter der Hand wuchs, allein die Ausdehnung, die sie gewann, war schon allein ein Grund, daß von einer Proportionalität der Theile im Verhältniß zum Ganzen nicht mehr die Rede sein konnte.

Faust wurde zuerst in Prosa entworfen, wie Wilh. Scherer**) annimmt, im Winter 1771—72. Dieser weist nach, daß einzelne

*) Dies wußte Goethe auch selbst. Als Schiller ihm am 26. Juni 1797 geschrieben hatte: „Was mich ängstet, ist, daß mir der Faust seiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie nach zu erfordern scheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll, und für eine so hoch aufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält. Nun, Sie werden sich schon zu helfen wissen," antwortete er: „Ihre Bemerkungen zu Faust waren mir sehr erfreulich; sie treffen, wie es natürlich war, mit meinen Vorsätzen und Plänen recht gut zusammen, nur daß ich mir's bei dieser barbarischen Komposition bequemer mache und die höchsten Forderungen mehr zu berühren, als zu erfüllen denke," und „Ich werde sorgen, daß die Theile anmuthig und unterhaltend sind, und etwas denken lassen. Bei dem Ganzen, das immer Fragment bleiben wird, mag mir die neue Theorie des epischen Gedichts zu Statten kommen.

**) Aus Goethe's Frühzeit. In Quellen und Forschungen rc. XXXIV. Straßb. 1879. Siehe auch Faust (in deutsche Literaturdenkmale des 18. Jahrhunderts) von Bernh. Seuffert. Heilbr. 1882.

Stellen desselben in die spätere Bearbeitung eingegangen sind. Er meint damit nicht nur die Prosascenen selbst, sondern auch einzelne ungereimte Versstellen, die sich in die gereimten Verse eingeschoben finden, wie z. B. „Liebt mich nicht — liebt mich" 2c. Es wird bestätigt durch einzelne Widersprüche, die sich dadurch mit eingeschlichen haben, welche beweisen, daß der erste, der Prosabearbeitung zu Grunde liegende Entwurf etwas von dem Gang, welche die Handlung später erhalten, abweicht. Auch in den Paralipomena sind noch Prosabruchstücke enthalten.

Die metrische Bearbeitung läßt Scherer Goethe zu Anfang 1773 beginnen. Von den siebzehn Scenen des Fragments von 1790 (Leipzig, bei Göschen) gehören zwei („die Hexenküche" und „Wald und Höhle") dem Aufenthalt in Italien an. Scene sechzehn (Zwinger) hält Scherer auch für eine spätere Arbeit, welche Ersatz für die siebzehnte Scene (Dom) bieten sollte. Die übrigen vierzehn Scenen würden nach ihm im Wesentlichen vor Goethe's Uebersiedlung nach Weimar entstanden sein. Der Rest des ersten Theils der Dichtung ist meist in der Zeit von 1797—1801 gedichtet worden. Beschlossen wurde derselbe 1806. Zwei Jahre später erschien er bei Cotta im Druck.

Welche Unvollkommenheiten die Kritik an diesem Werke aber auch auffinden möchte, so wirkt es doch unmittelbar mit der Nothwendigkeit und Gewalt einer großen schönen Natur. Obschon ganz in romantischem Geiste entworfen und ausgeführt, zeigt es fast überall eine klassisch zu nennende Vollendung. Das Wunderbarste daran ist die innige Verschmelzung eines titanenhaften Schwunges, einer ergreifenden Tiefe des Gedankengehalts mit volksthümlicher Schlichtheit und Naivetät, der ergreifendsten Tragik und eines Himmel und Hölle nicht scheuenden Humors mit der herzigsten, lieblichsten Anmuth, sowie überhaupt die Verschmelzung von Idealismus und Realismus der Darstellung. Einzig in seiner Art, ist es schon hierdurch der Regel entrückt. Trägt es auch diese, wie jedes Werk des Genies, in sich selbst, so ist es doch thöricht, sie, wenigstens was Composition betrifft, für andere Werke von ihm ableiten zu wollen. Obschon kein vollkommnes Drama nach dem Begriffe der Schule und Wissenschaft, ist doch der dramatische Gehalt dieser Dichtung ein ganz ungeheurer und fast überall hat er die entsprechende Form gewonnen. Die Bühnenwirkung einzelner Scenen ist ganz außerordentlich. Der Schauspielkunst ist hier eine Reihe der groß-

artigsten und dankbarsten Aufgaben gestellt, besonders in den Rollen des Mephistopheles und der Margarethe. Kaum noch von einer andern dramatischen Dichtung haben sich die Figuren und Situationen der Volksphantasie so eingeprägt, als von dieser. In Gretchen sah man das weibliche Gemüth, wie es sich aus der Enge kleinbürgerlicher Verhältnisse zu entwickeln vermag, in einer Weise verklärt und verherrlicht, die jede andere Schöpfung dieser Art völlig in Schatten stellt.

Hettner hat Faust den Zwillingsbruder des Werther genannt. Er war aber der ältere und kräftigere von beiden. Er kämpft nicht wie die meisten Helden der Stürmer und Dränger blos gegen die Satzungen menschlicher Einrichtungen oder wie Werther gegen eine bestimmte Schranke der menschlichen Natur, sondern gegen alle Schranken, welche die innere und äußere Natur dem unendlichen Wissens-, Genuß- und Bethätigungsdrange des Menschen gesetzt hat. Wie Werther, verfällt zwar anfangs auch Faust dem Lebensüberdruß und der Weltverachtung, allein er widersteht der Versuchung, sich selber ein Ziel zu setzen und schließt, um jenem Trieb zu genügen, den Bund mit dem Bösen.

Obschon erst lange nach Ueberwindung der Sturm und Drangperiode beendet, gehört diese Dichtung in ihrem ersten Theil ihr doch dem Geiste nach vollständig an. Ich rechne es zu den wunderbarsten Erscheinungen, daß der Dichter in schon vorgerückterem Alter ein Werk seiner Jugend mit nahezu demselben Geist wieder aufnehmen und durchführen konnte, nachdem er mit diesem und den ihn damals beseelenden Kunstprincipien völlig gebrochen hatte. Selbst die aus dem Gefüge des Ganzen so sehr heraustretende Walpurgisnachtscene ist, wenn auch gewiß nicht durchaus in dem Geiste des Faust, doch in dem Geiste seiner Jugenddichtung verfaßt, da sie ein Seitenstück zu jenen übermüthigen satirischen Humoresken seiner Jugendzeit bildet. Es beweist dies eben die Gewalt, welche der Dichter über seine Phantasie und Gestaltungskraft hatte. Wie er sich in die Zeit und den Zustand einer jeder seiner Personen zu versetzen wußte, so vermochte er sich auch völlig in die Zeit und die Zustände seines eigenen Lebens zurück zu versetzen, wie fernab sie seinen augenblicklichen Verhältnissen auch immer lagen.

Es war natürlich, daß eine Dichtung wie Faust nicht nur auf

die nachfolgende poetische Production überhaupt eine bedeutende Wirkung ausüben, sondern auch viele directe Nachahmungen hervorrufen mußte, so sehr auch die Größe und Schönheit derselben davon hätte zurückhalten sollen. Man faßte dabei entweder die Idee in's Auge, der man eine andere Wendung und Einkleidung zu geben suchte, oder hielt sich mehr an den Stoff, welchen man umbildete und eine andere Deutung gab. Ich habe schon einige Versuche dieser Art zu berühren gehabt, und werde einige andere noch zu berühren haben. Vollständige Aufschlüsse darüber ertheilt K. Engel in seiner Literatur der Faustsage von 1510—1873 (Oldenb. 1874), sowie Peter in Literatur der Faustsage (1851 und 57.) Nicht minder reich ist die Zahl der über diese Dichtung erschienenen Monographien.

In dem Bestreben, all seine geistigen Anlagen zur Entwicklung zu bringen, konnte Goethe schon früh dem Reiz nicht widerstehen, sich in jeder poetischen Form, die einen tieferen Eindruck in ihm zurückgelassen, zu versuchen und ihr den Stempel seines Geistes aufzudrücken. So ergriff er denn auch schon, ehe ihn der Geschmack des Weimar'schen Hofs dazu antrieb, mit Vorliebe das sich einer großen Beliebtheit erfreuende Singspiel der Zeit. Nicht nur Clavigo und Stella, auch Erwin und Elmire und Claudine von Villa bella entstanden neben dem Prometheus und Faust. Dem Singspiel Erwin und Elmire, welches 1775 im Druck erschien und von Reichardt componirt worden ist, liegt eine im Landprediger von Wakefield enthaltene Romanze zu Grunde. Claudine von Villa bella erschien erst 1796. Goethe legte beiden mehr Werth bei, als ihnen die Zeit zuerkannt hat, da er sie später sogar überarbeitete, „um die alte Spreu aus ihnen hinauszuschwingen". Herder gegenüber hatte er aber gleich anfangs kein gutes Gewissen. Er werde sich ärgern, schrieb er ihm bei Uebersendung, „in diesen Frescomalereien gutgefühlte Natur neben scheußlichen Gemeinplätzen" zu finden.

Stella ist im Frühling des Jahres 1775 gedichtet, in einer Zeit, da Goethe nach manchen schweren Enttäuschungen der Liebe, in ein neues Verhältniß durch sie gerathen war, welches gleich im Entstehen das Unhaltbare durchfühlen ließ und nach manchem Schwanken, Lockern und Wiederanknüpfen zu endlichem Bruche führte. Es fehlt diesem Stücke daher die natürliche Grundlage, auf welcher all seine früheren Dichtungen geruht hatten. Es scheint auch nicht unmittelbar, sondern

nur insofern aus eignen Erlebnissen hervorgegangen zu sein, als immer noch die Empfindungen, aus denen Werther und Clavigo hervorgegangen waren, hereinspielten. Der Zusammenhang mit Miß Sara Sampson ist bei diesem Stücke niemals übersehen worden. Minor hat neuerdings darauf hingewiesen, daß dieser Einfluß durch Weiße's „Großmuth für Großmuth" vermittelt wurde, oder vielmehr daß der dieses Stücks noch hinzutrat.*) In der That hat Goethe, welcher letztgenanntes Stück genau kannte, viele Motive desselben, doch in seiner Weise, ergriffen. Fernando hat zwei Frauen, von denen er jedoch nur einer angetraut ist. Sie wissen aber zunächst nichts von einander. Fernando, der beide verläßt, besitzt das leicht erregbare Gewissen, um sich ebenso rasch reuevoll zu den Füßen der einen, wie der andern niederzuwerfen. Doch auch die Wertherstimmung geht durch das Stück. Aehnliche Verhältnisse fand Goethe in Großmuth für Großmuth vor. Der Name Stella weist auch noch auf Swift's Verhältniß zu dieser und Vanessa hin. Urlichs, im Vorworte zu den von ihm herausgegebenen Briefen Goethe's an Johanna Fahlmer, erinnert ferner an die heimliche Liebe dieser letzteren zu Fritz Jacobi, auf die eine Stelle in einem Briefe an letzteren hindeute, welche lautet: „Gieb mir Stella zurück. Wenn Du wüßtest, wie ich liebe und um Deinetwillen liebe. Und das muß ich Dir all so ruhig schreiben, um Deines Unglaubens willen, der ich lieber mein Herz ergösse." Auch Bürger's Verhältniß zu der Schwester seiner Frau entwickelte sich damals wohl schon. Solchen Verhältnissen in der Wirklichkeit gegenüber, aus denen sich besonders das Interesse, welches das Stück in Berlin erregte, erklärt, mochte sich dem Dichter wohl die Frage aufdrängen, ob selbst bei allseitiger großer Leidenschaftlichkeit dergleichen Verhältnisse nicht doch eine andere Lösung, im versöhnlichen Sinne, vertrügen, als sie ihnen von Weiße gegeben worden war. Andererseits mußte der Ausweg, daß zwei Frauen sich dahin verständigen, sich in die Rechte auf den gemeinsamen Gatten zu theilen, nicht nur Bewunderung, sondern auch heftigen Anstoß erregen, so daß sogar in Berlin und Hamburg die Aufführung verboten wurde. Wie abstoßend uns aber auch dieses, 1776 als „Schauspiel für Liebende" veröffentlichte Stück heute in einer ganz anders gestimmten Zeit er-

*) In Goethe's Frühzeit.

scheint, so darf doch nicht verkannt werden, daß in den darin dargestellten Herzensconflicten eine Seite des menschlichen Daseins berührt wird, die unsere Antheilnahme verdient, nur daß die Frage hier nicht eben glücklich aufgeworfen war und darum selbst mit dem veränderten tragischen Schluß, mit dem die Dichtung neu überarbeitet 1815 erschien, nicht befriedigen konnte. Dies erreichte der Dichter erst, und selbst dann nicht ohne Anfechtung, bei wesentlich veränderten Voraussetzungen durch seinen Roman: „Die Wahlverwandtschaften".

Der letzten Frankfurter Zeit gehört endlich noch der Entwurf und zum größten Theil auch die Ausführung des Egmont an. Goethe berichtet, daß er sich schon früh mit dem Studium der Freiheitskämpfe der Niederländer beschäftigt habe und hierzu, wenn auch vielleicht nicht durchaus, so doch mit durch den Götz veranlaßt worden sei. Die Gestalt Egmont's zog ihn vor allen anderen an. Um ihn aber zum Helden in den von ihm gewünschten Sinne zu machen, d. i. zum Vertreter der subjectiven Freiheit, in welcher eine groß und edel angelegte Natur sich lebensfroh ausleben will, eine Natur, die sich schon für todt hält, wenn sie an ihre Sicherheit denken soll, der es nicht „des Aus- und Anziehens" werth ist, „wenn der Morgen nicht zu neuen Freuden weckt, der Abend keine Lust zu hoffen übrig läßt", die nicht danach fragt, ob sie der nächste Schritt zum Abgrund reißt und die nicht zu knickern vermag, wenn's um den ganzen freien Werth des Lebens geht — um diese Natur zu solchem Helden zu machen, mußte er ihn, wie er sagt, in einen Charakter umwandeln, „der solche Eigenschaften besaß, die einen Jüngling besser zieren, als einen Mann in Jahren, einen Unbeweibten besser, als einen Hausvater, einen Unabhängigen mehr, als Einen, der noch so frei gesinnt, durch mancherlei Verhältnisse begrenzt ist." „Als ich ihm so — fährt er fort — in meinen Gedanken verjüngt und von allen Bedingungen losgebunden hatte, gab ich ihm die ungemessene Lebenslust, das grenzenlose Zutrauen zu sich selbst, die Gabe, alle Menschen an sich zu ziehen und so die Gunst des Volks, die stille Neigung einer Fürstin, die ausgesprochene eines Naturmädchens, ja selbst den Sohn seines größten Widersachers für sich einzunehmen." Der Goethe'sche Egmont würde in ruhigeren oder doch freieren Zeiten ein trefflicher Regent gewesen sein, der Politik eines rücksichtslosen, aber gut berechnenden Despotismus war er aber nicht gewachsen. Wie verschieden auch immer vom Götz, war er diesem

in einem Zuge verwandt, in der Liebe zur Unabhängigkeit. War Götz doch auch entschlossen, eher zu sterben, als „Jemandem die Luft zu verdanken, als Gott, und seine Treu und Dienst zu leisten, als dem Kaiser." Wie Egmont, tritt auch er nicht für einen bestimmten politischen Zustand ein, verfolgt auch er nicht politische Zwecke, sondern nur das, was er für recht und tüchtig hält, weil es seiner individuellen Natur völlig gemäß und dabei wahrhaft menschlich ist. Dieser inneren Verwandtschaft entspricht auch die Uebereinstimmung in der Form beider Dichtungen. Egmont ist das einzige der Goethe'schen Dramen, welches sich hierin dem Götz zur Seite stellen läßt. Trotz der charakteristischen Eigenthümlichkeit in der Behandlung beider Stücke, ist hier der Versuch, einen ganz eigenartigen nationalen und dabei volksthümlichen Stil zu schaffen, in derselben Weise erneut. In Faust hat dieser Versuch zu einem wesentlich andern Ergebniß geführt. In jedem Falle war es die Eigenartigkeit des Stoffs und der dramatischen Absicht, welche dort für jene Aehnlichkeit, hier für diese Verschiedenheit der Behandlung entschied. — In der Charakteristik läßt sich gegen Götz entschieden ein Fortschritt bemerken. Dies gilt für die meisten Figuren, besonders aber noch für die Volksscenen, die in ihrer Art mustergültig genannt werden dürfen. Auch die Sprach erhebt sich oft höher, die größere geistige Reife macht sich oft fühlbar, bisweilen selbst zum Nachtheil der Harmonie des Ganzen. Man empfindet aber die Zeit, welche zwischen der ersten Conception dieser Dichtung und ihrer Vollendung liegt, hier und da, besonders gegen den Schluß hin, als einen Bruch in der Behandlung. Im April 1778 ward sie von Goethe zwar wieder aufgenommen, vier Jahre später für beschlossen erklärt, 1787 aber doch noch einer neuen Revision unterworfen. Die sich zum Vers neigenden rhythmischen Stellen des letzten Actes dürften erst jetzt entstanden sein. Doch auch der ursprüngliche Geist der Dichtung wird manche Concession an die neuen Anschauungen zu machen gehabt haben.

In der Composition läßt sich dagegen diese Dichtung nicht allzu hoch über Götz stellen. Der Scenenwechsel hat zwar große Einschränkungen erfahren, was eine breitere Ausführung der einzelnen Scenen möglich gemacht und diesen auf der Bühne eine größere Wirkung sichert, andererseits aber tritt eben hierdurch der Mangel an dramatischer Geschlossenheit fast noch störender hervor. Das

figurenreiche Stück zerfällt in vier Gruppen: die Volksscenen, die Scenen bei der Regentin, die des Liebesdramas und die des übrigen politischen Theils. Sie sind nur ganz lose mit einander verbunden, so daß eine jede ein selbständiges Interesse für sich behauptet. Die Scenen bei der Regentin haben sogar, ohne irgend einen Ersatz oder eine Veränderung nöthig zu machen, lange bei der Bühnenaufführung ganz weggelassen werden können. Dies hat auch der Tragik des Stücks geschadet, weil der Held hierdurch zu wenig in's Spiel kommt. Er hat eigentlich nur zwei Scenen von wahrhaft dramatischem Charakter, die aber wenigstens zugleich ächt tragisch sind. Ein anderer Fehler, der die tragische Wirkung des Stückes abschwächt, ist, daß der Dichter, ganz wie im Götz, allzusehr auf der Seite seines Helden steht, der hierdurch zuletzt nicht als tragischer Charakter, sondern als glorificirter Märtyrer unterzugehen scheint. Gleichwohl gehört Egmont zu den populärsten Bühnenstücken. Der individualisirenden Schauspielkunst ist darin eine ganze Reihe dankbarer Aufgaben gestellt. Fast jede Figur des Stücks ist charakteristisch bedeutend und hebt sich in individuellster Lebendigkeit wirkungsvoll von den übrigen ab. Was der Dichter seinem Helden an historischem Charakter genommen, hat er dafür um so mehr anderen seiner Figuren verliehen. Alba, die Regentin, und Oranien sind Gestalten des ächtesten historischen Stils, doch auch die Volkscharaktere zeigen ein überaus reiches und gesättigtes historisches Colorit. Egmont erschien 1788 im Druck. Unter den vielen Beurtheilungen, die derselbe erfahren, wird die Schiller's immer von Bedeutung bleiben. Dieser richtete 1796 das Stück auch für die Bühne ein.

Die Sturm- und Drangperiode Goethe's, die so große Werke gezeitigt, wurde, ohne noch zum Abschluß gekommen zu sein, durch die Einladung des Herzogs August nach Weimar und durch Goethe's darauf erfolgende Anstellung hier unterbrochen. Auch ohnedies würde er Frankfurt damals verlassen haben, wo ihm sein Verhältniß zu Elisabeth Schönemann (Lili) den Aufenthalt unleidlich gemacht hatte.

Es ist eine müßige Frage, ob es für die Entwicklung des Dichters und der deutschen Dichtung besser gewesen wäre, wenn er statt nach Weimar damals nach Italien ging, wohin er schon auf dem Wege war. Wir haben es hier nur mit dem Gewordenen zu thun. Nur das Eine steht fest, daß ein Geist, wie der seine, mit diesem rastlosen Bethätigungs- und Bildungstrieb, seine Läuterung und Entwicklung

überall gefunden haben würde, sowie das Andere, daß von der Zeit der Uebersiedlung nach Weimar nicht nur die in's Titanenhafte gehenden poetischen Entwürfe, sondern auch überhaupt alle groß und kühn in das Leben greifenden Pläne aufhören. Einmal noch hatte es den Anschein, als ob etwas Derartiges von ihm unternommen werden sollte, das war, als er den Gedanken zu seiner Natürlichen Tochter gefaßt. Die Ausführung aber zeigte, wie weit er davon entfernt war. Wie Großes Goethe auch in der Folgezeit leistete, so werden wir doch keinesfalls mit Geringschätzung auf diejenige Epoche seines Lebens zurückblicken dürfen, in welcher seine größte Dichtung entworfen und in ihrem schönsten Theile wohl auch schon ausgeführt worden ist. Jedenfalls war es seine fruchtbarste Dichtungsperiode. Seine Productionskraft war damals so groß, daß sie ihn niemals, selbst nicht im Traume, verließ. „Was ich wachend am Tage gewahr wurde, bildete sich öfters Nachts im regelmäßigen Traume aus, und wie ich die Augen aufthat, erschien mir entweder ein wunderliches neues Ganzes oder der Theil eines schon Vorhandenen." Wenn er damals einzelnen seiner Entwürfe gleichwohl nicht Gestalt zu geben vermochte, so geschah es wohl nur, weil einer den andern verdrängte.

Wenn aber Goethe die Sturm- und Drangperiode mit dem Glanz seines Talents und dem Feuer seines Geistes erfüllte, so haben nicht wenige seiner Genossen dazu beigetragen, sie in literarischen Verruf zu bringen.

Der Erste aus dem jüngeren Freundeskreise Goethe's, der es gewagt, auf dramatischem Gebiet neben seinem Götz hervorzutreten, war Lenz,*) der Erste, welcher mit dieser Dichtung selbst zu wetteifern trachtete aber Klinger.

---

*) Denn Gouées Dramen entstanden fast alle vor der Bekanntschaft mit Goethe und unbeeinflußt von ihm. August Friedrich von Goué, geb. 2. Aug. 1743 zu Hildesheim, gest. 26. Febr. 1789 zu Steinfurt, war eine abenteuerliche Natur. Er lebte, als Goethe nach Wetzlar kam, hier als Legationssecretär, wo er einen phantastischen Orden gestiftet hatte, in dem auch dieser nun eintrat. Gewöhnlich wird er dem Geniewesen zugerechnet. Schon 1771 hatte er zwei Trauerspiele, „Donna Diana" und „Jwanette und Stormond" veröffentlicht, sowie zwei Duodramen: „Der Einsiedler" und „Dido". 1775 folgte das Trauerspiel „Amalisunde und Gulliver", sowie ein anderes: „Masuren oder der junge Werther" in dem er seinen Ritterorden verewigt hat. Auch Goethe figurirt als Götz von Berlichingen darin.

Jacob Michael Reinhold Lenz,*) geb. am 12. Januar 1750 (oder 51 zu Seßwegen in Livland), der Sohn eines Pfarrers, der 1759 nach Dorpat versetzt wurde, sollte ebenfalls wieder Theologie studiren. Theatralische Neigungen zeigten sich aber schon früh, da er bereits im Sommer 1766 ein Gelegenheitsstück: „Der verwundete Bräutigam" schrieb. 1768 bezog er die Universität Königsberg, wo er schon durch sein träumerisches Wesen befremdete. Klopstock war damals sein Ideal. Für die Uebersetzung von Pope's „Essay on Criticism" suchte er 1771, da er als Begleiter zweier Herren von Kleist auf dem Wege nach Straßburg über Berlin kam, hier einen Verleger. In Straßburg war Herder schon fort und Goethe trat ihm erst in der letzten Zeit näher. Dieser schildert ihn damals als einen sanften, halb zurückhaltenden, halb schüchternen jungen Mann. So selbstbewußt er später zuweilen auch auftrat, so hatte er doch fort und fort mit diesem unsichern Wesen zu kämpfen, was seiner Erscheinung und seinen Aeußerungen nicht selten etwas Kindliches gab, und mit seiner halb wahren, halb erzwungenen Genialität in seltsamem Contrast stand, wohl auch der innern Wahrheit zum Theil entbehrte. Er wurde in Straßburg rasch in den Strudel der durch Young, Ossian, Shakespeare und Rousseau geweckten Ideen gerissen. In dem Salzmann'schen Kreis, in dem Goethe früher dominirt hatte, spielte er bald dessen Rolle, d. h. er überragte die übrigen Mitglieder desselben, die ihn bereitwillig als ihren geistigen Führer anerkannten. Als er im Jahre 1774 mit seinem Lustspiel „Der Hofmeister", welches in Ansehung der springenden Behandlung der Scene in der „Guckkasten-manier" des Götz geschrieben ist, anonym herausgab, wurde dasselbe sogar für eine Arbeit Goethe's gehalten. Kein Wunder, daß er das Talent, das er unstreitig besaß, in's Geniale zu steigern suchte und an seine Goetheähnlichkeit glaubte. Auch war er es von all seinen Genossen allein, welcher Goethe bisweilen im lyrischen Ausdruck und Ton, wenn auch nicht voll zu erreichen, so doch zu streifen vermochte. In einer gewissen Art von Humor, auf den ich noch später zurückkomme,

---

*) Gesammelte Schriften von J. M. R. Lenz. Herausgegeben von Tieck. Berl. 1828. Stöber, Der Aktuar Salzmann. Bas. 1855. — Lenz und Friedrike. Bas. 1842. Gruppe, Lenz Leben und Wirken. Bad. 1861. — Schmidt, Erich, Lenz und Klinger. Berl. 1878.

scheint er ihm sogar zeitweilig überlegen gewesen zu sein. Wenn er sich aber aus diesem Gefühle gelegentlich ganz naiv neben Goethe zu stellen wagte, wie in seinem allerdings nicht von ihm veröffentlichten, sondern erst in den nachgelassenen Schriften erschienenen Pandaemonium germanicum oder in der Epistel „Unsere Ehe", welche er Goethe unmittelbar nach Erscheinen des Götz zuschickte, so ergriff ihn zu anderen Zeiten doch wieder ein Kleinmuth, der sich tief unter dem großen Dichter sah.

Es war übrigens keineswegs nöthig, daß alle diejenigen, welche Goethe den „Hofmeister" zuschrieben, deshalb den großen Unterschied zwischen ihm und dem Götz übersahen. Man erklärte sich diesen Unterschied aber vielleicht aus der verschiedenen Natur der Gattung beider Dichtungen, die sich hier mehr ans Herz, dort an den Verstand und die Sinne zu wenden, die es hier mit der romantischeren Vergangenheit, dort mit der nüchternen Gegenwart zu thun, die hier Allem einen historischen, dort einen bürgerlichen Charakter zu geben hatte. War doch sonst hier wie dort das Leben ebenfalls wieder in seiner ganzen Breite in kurzen, rasch auf einander folgenden, wirkungsvoll contrastirenden Bildern zur Darstellung zu bringen gesucht. Begegnete man doch hier wie dort einer Fülle lebendig ergriffner, mit scharfen Linien umrissener Gestalten, wenn auch von noch so verschiedenem Werth. Freilich war diese Aehnlichkeit zuletzt doch nur eine so äußerliche und flüchtige, daß uns heute jene Täuschung fast ganz unmöglich scheint. Um, wenn auch nur auf dem engen Gebiete des niederen bürgerlichen Lustspiels etwas Aehnliches zu leisten, wie es von Goethe im Götz für das historische Schauspiel geschehen war, fehlte es Lenz an fast allen Voraussetzungen, an dem Gefühl für Schönheit und Stil, an künstlerischen wie ethischen Begriffen, an Geschmack und Charakter und endlich an Wärme des Gemüths. Ein Einfall wie der, daß Läuffer, um sein an Gustchen begangnes Unrecht zu sühnen, sich castrirt und dann doch wieder mit Lise eine neue Ehe eingeht, hätte in einem Geiste wie den Göthe's niemals ernstlich auftauchen können. Er erklärt sich nur aus der sittlichen Verworrenheit, der ästhetischen Geschmacklosigkeit und der geistigen Verschrobenheit eines Dichters, der in Lise wirklich ein Ideal weiblicher Naivetät aufgestellt zu haben glaubte, wie in dem Prado seines „Freunde machen den Philosophen", der Seraphine nur heirathet, damit seine Geliebte unter dem Schutzmantel dieser Ehe

sich ihrer Liebe zu Strephon, von dem die Conventionen der gesellschaftlichen Einrichtungen sie trennten, ungestört hingeben könne — ein Ideal aufopfernder Liebe und edelmüthiger Freundschaft.

So hart Goethe in späteren Jahren, unter der Nachwirkung der an Lenz in Weimar gemachten Erfahrungen, auch über ihn urtheilte, so hat er ihn doch bis dahin wahrhaft geschätzt und geliebt. Dies beweisen nicht nur die Abschiedszeilen, die er ihm bei einem Straßburger Besuch hinterließ:

Zur Erinnrung guter Stunden,
Aller Freuden, aller Wunden,
Aller Sorgen, aller Schmerzen
In zwei tollen Dichterherzen
Noch im letztem Augenblick
Laß ich Lenzen dies zurück. —

es beweisen es nicht nur die gelegentlichen brieflichen Aeußerungen, in denen er ihn „sein goldnes Herz", den „herrlichen Jungen nennt, der seine Seele labt", sondern selbst noch die Aufnahme Lenzens in Weimar. Noch im Juli 1776 schreibt Goethe von hier an Merck: „Lenz ward endlich gar lieb und gut in unsrem Wesen, sitzt jetzt in Wäldern und Bergen allein, so glücklich als er sein kann." Und nicht minder wohlwollend, zum Theil sogar enthusiastisch äußern sich Salzmann, Miller, Wagner, Herder, Schubert, Lavater, Fritz Stolberg, Frau Rath aus jener Zeit über ihn. Ja der erst kürzlich von Lenz auf's heftigste öffentlich angegriffene Wieland schrieb noch im Sept. 1776 von ihm: „Man kann den Jungen nicht lieb genug haben, so eine seltsame Composition von Genie und Kindheit! So ein zartes Maulwurfsgefühl und so ein neblichter Blick! Und der ganze Mensch so harmlos, so befangen, so liebevoll. Wir lieben ihn alle, wie unser eigen Kind, und so lange er selbst gern bleibt, soll ihn nichts von uns scheiden!"

Allein diese jedenfalls übertrieben günstige Meinung schlug rasch in das Gegentheil um, nachdem, wahrscheinlich verführt von seiner verhätschelten Eitelkeit, Lenz sich die Freundschaft Goethe's für immer verscherzt hatte, aus Weimar verwiesen worden war und kurze Zeit später (1777) seinem traurigen Schicksal erlag, in Wahnsinn verfiel und nach kurzer, scheinbarer Besserung, langsam darin verkümmernd, am 24. Mai 1792 zu Moskau starb. Der einst mit Goethe verwechselte Dichter, der gepriesene Shakespeare des deutschen Lustspiels,

ward nun verächtlich bei Seite gestoßen. Wieland sprach ihm jetzt „von jeher“ Verstand ab und Lavater hatte sogar die bitteren Verse auf ihn:

Glaub', wer ein Lump ist, bleibt ein Lump
Zu Wagen, Pferd' und Fuße.
Drum, Bruder, glaub an keinen Lump
Und keines Lumpen Buße.

Wenn so widersprechende Urtheile sich in der Literatur einmal festgesetzt haben, so sind sie schwer daraus wieder zu entfernen. Tieck suchte Lenz der Vergessenheit, in die er gerathen war, wieder zu entreißen. Bei aller Vorliebe blieb sein Urtheil noch maßvoll genug. „Unter denen — heißt es unter Anderem bei ihm — die durch Goethe zuerst erwachten und sich an ihn schlossen, steht Lenz durch sein Talent, Humor, Witz und Seltsamkeit obenan. So begeistert er von Shakespeare war, so ahmte er ihn doch eigentlich so wenig nach, wie Goethe: die eigne Natur war in Beiden zu übermächtig. Was aber bei Goethe Laune ist, wird bei Lenz schon Grille, die Grille Goethe's wird hier schon Fratze. Er hat aber manches Treffliche, was wir so sonderbar gestaltet und grell hervortretend auch bei Goethe nicht finden“. Allein diesem besonnenen Urtheile folgte die Ueberschätzung sofort auf dem Fuße, und diese forderte wieder den Widerspruch und die ästhetische wie moralische Verwerfung des Dichters heraus. Hettner hat ihn wohl nach beiden Seiten zu hart beurtheilt, wennschon es richtig ist, daß man in der Werthschätzung einer Erscheinung wie Lenz eher zu streng, als zu nachsichtig sein sollte.

Die literarisch-poetische Thätigkeit dieses Dichters fällt hauptsächlich in die Straßburger Zeit. Hier wirkten auch noch die alten römischen Lustspieldichter mit auf ihn ein, so wie Diderot's und Mercier's dramaturgische Ansichten. Im Jahre 1774 erschienen kurz nach einander von ihm fünf Lustspiele nach Plautus, Anmerkungen über's Theater mit der Uebersetzung von Shakespeare's Love's labour's lost unter dem Titel Amor vincit omnia, Menalk und Mopsus und die beiden Lustspiele „Der Hofmeister“ und „Der neue Menoza“, wovon einzelne Werke sicher zum Theil schon in den Jahren 1772 und 73 entstanden sein müssen.

In den Komödien des Plautus (Das Väterchen, Die Aussteuer, Die Entführungen, Die Buhlschwester und Die Türkensclavin) zeigt sich

das Talent des Dichters, sich das Fremde zu assimiliren und mit lebendiger Ungezwungenheit, mit Witz, Laune und Keckheit auf Verhältnisse seiner Zeit zu übertragen. Auch die Uebersetzung des Shakespeare'schen Lustspiels, obschon nur in Prosa, mußte damals als Fortschritt begrüßt werden. Die ihr vorausgeschickte Abhandlung über's Theater soll nach der Angabe des Verfassers schon 1771 in einer Gesellschaft vorgetragen worden sein (wahrscheinlich ist die Salzmann'sche gemeint); Goethe zieht die Richtigkeit dieser Angabe aber in Zweifel.

Lenz setzt in dieser Abhandlung das Wesen der Poesie in die Nachahmung, meint aber, daß zur künstlerischen Nachahmung nicht nur Genie, d. h. die Fähigkeit, Alles gleich so zu durchdringen und aufzufassen, als ob alle Sinne dabei mitwirkten, sondern auch noch das Vermögen gehöre, den Gegenstand in einer durch einen gewissen Standpunkt bestimmten Weise zurückzuspiegeln, welches Vermögen er Schöpfungskraft, Begeisterung nennt. — Er findet ferner, daß die Griechen zu ihrer Tragödie kommen mußten, weil bei ihnen die Handlung von einem eisernen Schicksal bestimmt wurde, ohne daß sie den Grund dazu in der menschlichen Seele zu suchen und sichtbar zu machen brauchten. Ihre Charaktere mußten hierdurch verallgemeinert werden. Sie hatten zwar Leidenschaften als Hebel der Handlung nöthig, das individuelle Moment derselben aber kümmerte sie nicht. — Lenz zieht hierauf gegen die drei Einheiten zu Felde, wogegen er nur die eine anerkannt wissen will, welche den Gesichtspunkt giebt, mit dem ein Werk angesehen werden muß, um das Ganze umfangen und überschauen zu können.

Die Armuth in den Erfindungen der nach dem Aristotelischen Recepte gefertigten Tragödien erklärt sich nach ihm aus der Aehnlichkeit der darin handelnden Personen, d. i. aus dem Mangel an Individualisirung. Die Mannichfaltigkeit der Charaktere und „Psychologien" sei die Fundgrube der Natur; hier allein „schlage die Wünschelruthe des Genies an". Bei den Griechen sei das Schauspiel ursprünglich Gottesdienst gewesen. Da habe es natürlich vor Allem gegolten, die furchtbare Macht des Schicksals zur Erscheinung zu bringen und anzuerkennen. Was aber wollten die Franzosen damit? zu einer Zeit, in der man nach dem zureichenden Grunde einer Handlung und ihrer Bestrafung fragt? Lenz verlangt, daß heute das Hauptinteresse beim Trauerspiel in den Charakteren, beim Lustspiel

aber in den Begebenheiten liege. Weil das Trauerspiel es jetzt hauptsächlich mit der Person zu thun habe, so führten uns unsere ältesten Schauspieldichter oft in einem Act ohne Anstoß durch verschiedene Jahre, ja Hans Sachs (Lenz würde also möglicherweise schon 1771, d. i. vor Goethe, wieder auf Hans Sachs hingewiesen haben) findet so wenig Bedenklichkeit darin, seine geduldige Griselda in einem Acte freien, heirathen, schwanger werden und gebären zu lassen, daß er vielmehr im Prolog seine Zuschauer vor der allzu starken Illusion warnt und ihnen auf sein Ehrenwort versichert, „daß alle Sachen so eingericht, daß keinem Menschen ein Schade geschicht". Woher das Zutrauen zu der Einbildungskraft seines Publikums? Weil er sicher war, daß sie sich aus der nämlichen Absicht dort versammelt hatten, aus der er aufgetreten war: „ihnen Menschen zu zeigen, nicht eine Viertelstunde".

So überzeugend das letzte klingt, so ist die ganze Theorie doch ein Irrthum, welcher beweist, wie wenig richtig Shakespeare, den er doch so hoch bewunderte, von Lenz aufgefaßt worden war. Allein man wird jetzt begreifen, warum es in seinen eignen Lustspielen so selten zu einer Ausführung und consequenten Entwicklung der Charaktere kommt, warum er sich hier oft in der gesuchtesten Weise auf das knappste Skizziren beschränkt, dagegen so rücksichtslos frei über den Wechsel der Scene verfügt, der ihm als das Kennzeichen für den Reichthum der Handlung und der Begebenheiten galt. So heißt es z. B. im neuen Mendoza:

4. Scene. Wilhelmine sitzt auf einem Sopha in tiefen Gedanken. Der Prinz tritt herein. Sie wird ihn erst später gewahr und steht etwas erschrocken auf.

Prinz (nachdem er sie ehrerbietig begrüßt). Verzeihen Sie — Ich glaubte Ihre Eltern bei Ihnen. (entfernt sich.)

Wilhelmine (nachdem sie einen tiefen Knix gemacht, fällt wieder in ihre vorige Stellung zurück).

Verwandlung.

oder

6. Scene: Garten.

Prinz (schneidet einen Namen in den Baum). Wachs' jetzt! (küßt ihn) wachs' jetzt — nun genug. (geht, sieht sich um.)

Er dankt mir der Baum. Du hast's Ursach. (ab.)

Verwandlung.

Es giebt aber noch ein paar andere Eigenheiten in den Stücken

des Dichters, die sich wahrscheinlich auf den Einfluß Diderot's und Mercier's zurückführen lassen. Seine Komödien sind nicht reine Lustspiele, sondern Mischspiele, in denen der Ernst oft bis zum Tragischen geht. Auch sind sie alle mit einer lehrhaften Absicht verbunden, die nicht sowohl von sittlicher, als socialer Art ist. Sie sind sämmtlich gegen gewisse Uebelstände des socialen Lebens gerichtet. Die Art, wie sich bei Lenz der Ernst mit dem Lächerlichen aber vermischt zeigt, macht bei ihm den Mangel an Stilgefühl besonders sichtbar. Die Sucht, durch die Begebenheiten zu interessiren, hat die Neigung zum Scurrilen und Geschmacklosen bei ihm noch gefördert. Selbst in seiner Lehrhaftigkeit wollte er durch Originalität überraschen. Er faßte daher das, was er zu geißeln beabsichtigte, in der grellsten Einseitigkeit auf. Er zeigt hier nur Schatten, kein Licht, und die Vorschläge, die er zur Abhülfe aufstellt, schweifen meist in das Abenteuerliche aus. In „Die Soldaten", worin er den gesellschaftlichen Schäden Abhülfe schaffen will, welche die Ehelosigkeit der Soldaten zur Folge hat, empfiehlt er z. B. dem Staat, Hetärenhäuser für die Heere zu unterhalten, in denen Mädchen der Gesellschaft zum Opfer gebracht werden sollten, um diese vor den Ausschweifungen der Soldateska sicher zu stellen.

Was die Scurrilitäten des Lenz'schen Humors betrifft, so wird man sie freilich nicht allein ihm, sondern auch dem Geist seiner Umgebung zur Last legen müssen. Goethe berichtet, wie in seinem Kreise die Neigung zum Absurden in besonderer Blüthe gestanden habe, weil man darin die Kennzeichen echten Humors zu erblicken geglaubt, und es damit sehr ernst und wichtig genommen. Lenz sei hierin als eine besonders begünstigte Natur anerkannt, ja beneidet worden. — Von unmittelbarer Shakespeare-Nachahmung ist bei Lenz so gut wie nichts zu finden. Auch der Goethe'sche Götz hat ihm nur in Bezug auf den springenden Scenenwechsel, die frische Unmittelbarkeit der, wenn auch meist nur mit wenigen scharfen Strichen gezeichneten Charaktere und die bewegliche Knappheit des den natürlichsten Ausdruck suchenden Dialogs, als Vorbild gedient. Allein Lenz ist dabei ganz original, wennschon nicht selten forcirt und stets ungleich niedriger als Goethe, was sich zum Theil, aber doch nur zum Theil, aus den Gegenständen der Darstellung erklärt. Lenz geht nicht selten ganz absichtlich auf das Gemüthlose aus und stellt seine Gegenstände am liebsten in eine möglichst scharfe und stimmungslose Beleuchtung. Er ähnelt darin

den Malern einer gewissen Richtung der heutigen naturalistischen Schule. Bei ihm ist immer nur das Einzelne wahr, niemals das Ganze. Gleichwohl ist es begreiflich, daß er, schon durch das Neue, Eigne, Ueberraschende seiner Darstellung vorübergehend große Wirkung erzielen konnte. So keck, drastisch und im Einzelnen naturtreu waren dem Publikum noch niemals seine eignen Gebrechen vorgeführt worden. Es konnte sich hier in seiner ganzen Gemeinheit sehen und sich doch zugleich sagen, daß es im Ganzen besser sei, als das Abbild. Mit dieser verschärften Rücksichtslosigkeit steht die Duldsamkeit in bemerkenswerthem Gegensatz, mit welcher der Dichter die Folgen der mit so grellen Farben gemalten Uebelstände zuletzt doch wieder ausgleicht. Es ist die äußerste Consequenz der in Goethe's Mitschuldigen aufgestellten Lebensansicht.

Am meisten Aufsehen machte natürlich sein erstes Stück: „Der Hofmeister". Die späteren konnten die gleiche Ueberraschung nicht bieten. Doch hat man auch noch weiterhin diesem Stücke den Vorzug gegeben. Ich möchte von diesem Urtheil nur „Die Soldaten" (1776) ausnehmen. Hier scheint mir im Einzelnen die Charakterzeichnung doch um Vieles entwickelter zu sein. Die Scenen im Hause des Galanteriewaarenhändlers Wesener, besonders das Verhältniß des Vaters zu seiner Tochter Marie, scheint mir zu dem Besten zu gehören, was Lenz in dieser Beziehung geschrieben. Der Ton zwischen beiden Schwestern sinkt freilich zuweilen bis zur Rohheit herab. Dagegen ist es ihm kaum wieder gelungen, den Ton der besseren Gesellschaft und einer edlen Weiblichkeit so einfach glücklich zu treffen, wie hier in der Gräfin La Roche. Gegen den Schluß hin sinkt freilich das Stück ganz unglaublich. Besonders unglücklich erscheint die Figur des Stolzius. Es bildet noch überdies eine Art Gegensatz zu Minna von Barnhelm. War in dieser der Soldatenstand fast zu sehr in's Licht gehoben, so erscheint er hier fast nur von der Schattenseite. Man wird damals aber häufiger einen Desportes und Haudy, als einen Tellheim und Werner gefunden haben.

Im „Hofmeister" sollten die Gefahren der Privaterziehung demonstrirt werden. Der Stand der Hofmeister, von dem Lenz aus eigner Erfahrung urtheilen konnte, wurde auf's heftigste angegriffen. Von der gerühmten Naivetät Lise's war schon früher die Rede. In der That führt sich die Schöne ganz allerliebst ein: „Ich komme, Herr

Mendel — das ist der castrirte Hofmeister, der jetzt Landschullehrer geworden ist — ich komme, weil sie gesagt haben, es wird morgen keine Kinderlehre — weil sie — so komm' ich gesagt haben — — Ich komme, zu fragen ob morgen Kinderlehre ist?" — Das kann wirklich in der Naivetät kaum glücklicher sein. Doch schon das Geständniß: daß sie erst vorige Woche einen Freier gehabt und vor einem Vierteljahr auch einen und daß es zum Sterben wär', wenn die geistlichen Herrn in so bunten Röcken gingen wie die Soldaten — macht diese naive Unschuld etwas verdächtig. Sie schlägt aber völlig in Unnatur um, wenn Lise sich, um den entmannten Schulmeister nur heirathen zu können, über seine Castrirung fröhlich hinwegsetzt — nicht sowohl, weil sie glaubt, daß die Störche die Kinder bringen, sondern weil sie überhaupt gar keine Kinder haben mag. Ein recht kindlicher Zug! „Nein, Herr Schulmeister, ich schwör's Ihm, in meinem Leben möcht' ich keine Kinder haben. Ei, ja doch, Kinder! Was sie nicht meinen! Dazu wär's mir auch mal groß gedient, wenn ich noch Kinder dazu bekäme!" Allerdings würde man über diese Art von Naivetät auch noch heute in den Theatern lachen; um aber die Unnatur dieser vermeintlichen Unschuld zu fühlen, braucht man diese Aeußerungen nur mit den entsprechenden in Goethe's Marianne zu vergleichen.

Ungleich schwächer als die genannten beiden Stücke ist: „Der neue Mendoza oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi." Lenz erlitt auch eine Niederlage damit. In dem 1776 erschienenen Lustspiele: „Die Freunde machen den Philosophen" versuchte er einen höheren Ton anzuschlagen. Er betritt darin ein etwas phantastischeres Gebiet. Es ist viel eignes, mehr inneres als äußeres Erlebniß, in dasselbe mit eingegangen. Strephon, der Held, ist im Grunde Lenz selbst. Möglich, daß Goethe's Stella mit darauf eingewirkt hat. Das Ganze macht einen barocken, unerquicklichen Eindruck. Wilder noch und phantastischer ist die dramatische Phantasie: „Der Engländer" (1777). Sie gehört einer Zeit an, in welcher das Gemüth des Dichters auf's tiefste erregt war. Ein kleines Drama: „Die beiden Alten" (1776) ist nicht nur deshalb von Interesse, weil hier, wie auch schon fast ganz in dem vorgenannten Stücke, die Mischung von Ernst und Komik aufgegeben und der Dichter auf dem Gebiete des rührenden Familiendramas erscheint,

sondern weil auch der, einer Anekdote entnommene Gegenstand ein ähnliches Motiv enthält, wie das von Schiller in seinen Räubern benutzte. Ein Sohn, um sich rascher in sein Erbe zu setzen, giebt seinen Vater, den er in einem Keller gefangen hält, für todt aus. Das Verbrechen wird entdeckt und mit der gewöhnlichen Duldsamkeit des Dichters vergeben.

Mannichfache Berührungspunkte bietet das Leben des in Charakter und Schicksalen so ganz von ihm abweichenden Friedrich Maximilian Klinger*) dar. Er wurde am 15. Februar 1752, das ist nur wenige Jahre später als Goethe, in derselben Stadt wie dieser, doch in den beschränktesten Verhältnissen, geboren. Sein Vater, den er frühzeitig verlor, war Stadtconstabel, seine Mutter ernährte sich nach dem Tode desselben als Wäscherin. Die Eigenartigkeit des Knaben entwickelte sich unter dem Druck dieser Verhältnisse mit trotzigem Selbstgefühl, das durch die Schriften Rousseau's, die er frühzeitig las, in's Maßlose gesteigert wurde. Eine kräftige, schöne Persönlichkeit, die er immer in's vortheilhafte Licht zu setzen wußte, machte ihn früh zum Günstling der Liebe. Lange bevor er 1774 nach Gießen ging, um Jurisprudenz zu studiren, war er mit Goethe bekannt und befreundet worden, der sich ihm sowohl hierbei, als später dienstbar erwies. Durch ihn war er wohl auch hauptsächlich in's Geniewesen gerissen worden, das seine stürmische Natur mächtig anziehen mußte. So trotzig und ungebunden er in seinem Auftreten war, so mäßig war er in seinen Lebensgewohnheiten. Auch war ihm alle studentische Renommage verhaßt. Miller und der Musikus Kayser gehörten zu seinen frühesten Freunden, Merck, Wagner, Gotter traten hinzu. Allmählich wurde er mit dem ganzen Goethe'schen Kreise bekannt, in welchem er eine Rolle spielte. So wenig uns seine Dramen heute noch genießbar erscheinen, so hat doch die ganze Gruppe von Dichtern, welcher er angehört, die ganze Epoche unserer poetischen Literatur, welche sie zeitigten, nach einem seiner Werke und zwar keineswegs dem bedeutendsten, wohl aber dem subjectivsten, von „Sturm und Drang" den Namen bekommen.

Als Klinger 1774 die Universität Gießen bezog, war er bereits

*) M. Rieger, Klinger in der Sturm- und Drangperiode. Darmst. 1880. — E. Schmidt, Lenz und Klinger (a. a. O.).

mit seiner Tragödie „Otto"*) beschäftigt. Er stand darin fast ganz unter dem Einfluß des Götz. Doch auch Shakespeare hat ihn im Einzelnen angeregt. Die Nachahmung ist freilich sehr äußerlich; aber der Ton ist, besonders im Anfang, ziemlich glücklich getroffen. Weiterhin greift freilich die Sucht nach dem Uebergreifenden im Ausdruck mehr und mehr um sich. Er wird dunkel, verschwommen, excentrisch. Auch die Gestalten verlieren mehr und mehr ihre festen Konturen. Am schwächsten erscheint die Composition, da es Klinger keineswegs gelungen ist, die vielen sich durcheinander schlingenden Motive, die Zerwürfnisse zwischen dem herzoglichen Vater und seinen Söhnen, den Kampf zwischen weltlicher und geistlicher Macht, das Liebesverhältniß zweier Männer zu einer Frau und das Inquisitionsmotiv organisch zu einer einheitlichen Handlung zu verbinden. Besonders das letzte dieser Motive fällt ganz aus dem Zusammenhang mit dem Uebrigen heraus. Dazu war der zwar an die verschiedensten Stücke anklingende, aber im Verhältniß zur Geschichte doch frei erfundene Stoff der Absicht des Dichters, ein möglichst reiches, allseitiges und dabei farbiges Bild einer bestimmten Zeit, eines bestimmten Weltzustands wie im Götz, zu entwerfen, keineswegs günstig. So tief es in jeder Beziehung unter letzterem steht, so kündigte es doch immer ein Talent an, ein Talent, das größer war, als das eines Törring und Mayer, wie sehr diese es auch an Bühnenwirkung übertreffen sollten.

Noch in demselben Jahre muß auch „Das leidende Weib" schon entstanden sein, das gleichwie der Otto 1775 anonym im Drucke erschien. Es wurde wegen der auffallenden Aehnlichkeit in Form, Ton und Stil, wie anfangs von Nicolai, so auch noch später von Tieck, Lenz zugeschrieben. Andererseits setzen mehrere Stellen in Briefen von Klinger und seinen Freunden es wohl außer Zweifel, daß er der Verfasser ist. Allerdings hat sich Klinger später auch selbst einmal, im Einverständniß natürlich mit Lenz, für den Verfasser eines Stückes „Die Soldaten" erklärt, welches dessen Eigenthum war. Die Ankündigung des Herausgebers des leidenden Weibes, in welcher es heißt, „das das Stück in der Goethe-Lenz'schen Manier sei, der Ver-

*) Siehe darüber Brahm, O., Das deutsche Ritterdrama. In Quellen und Forschungen 40. Heft. Straßb. 1880.

fasser aber mehr nur Skizzen von Charakteren gebe, als sie, wie Lenz, mit starken Farben darzustellen", will wenig bedeuten, da die Charakteristik ja grade so stark an Lenz erinnert. Auch die von Rieger angeführten inneren Gründe kann ich keineswegs für so ausschlaggebend erachten. Was die Vermischung des Ernsten und Lächerlichen betrifft, die Lenz so wesentlich sein soll, so ist zu erinnern, daß „Die Freunde machen den Philosophen" und „Der Engländer" noch weniger komische Beimischungen als „Das leidende Weib" enthalten. Was aber den tragischen Schluß betrifft, so ist dieser hier allerdings ungleich pathetischer behandelt, als der „Der Soldaten", fehlt aber auch hier nicht. Außerdem ist es Thatsache, daß damals Lenz mit der Dichtung einer „Tragödie" beschäftigt war, deren Namen wir nur nicht kennen, daher die Bezeichnung des vorliegenden Stücks als Tragödie keinen Beweisgrund abgeben kann. Lenz wollte keineswegs nur Lustspiele schreiben. Das kleine Stück: Die beiden Alten, hat er als Familiengemälde bezeichnet. Die Lenz'sche Raritätenkastenmanier ist in dem Leidenden Weib mit solcher Rücksichtslosigkeit durchgeführt, wie nur in irgend einem andern seiner Stücke, und ein Einfall wie der, den exaltirten Brand in seiner verzweifelnden Stimmung vom Dache eines Bauernhauses der Maskerade zusehen zu lassen, ist, wie der eingemischte Cynismus, ganz im Geschmacke von Lenz. Auch bleibt es bemerkenswerth, daß Klinger nie gegen die Tieck'sche Auffassung protestirte, obschon ihn damals an der Autorschaft dieses Stücks nichts mehr gelegen sein konnte. Daß Tieck es für „talentvoller, als den Simsone Grimaldi oder irgend eine andere Tragödie Klinger's" erklärte, hätte ihn doch dazu reizen können. Wichtiger erscheint dagegen, daß, worauf Gödeke hinweist, die rheinisch gefärbte Sprache für Klinger's Autorschaft spricht, sowie daß dieser 1773 Das leidende Weib für Seyler neu für die Bühne bearbeitete und auch jetzt wieder in einem vertraulichen Briefe an Schleiermacher, wie von dem seinigen spricht.*) Auch ich halte daher „Das leidende Weib" für eine Klinger'sche Dichtung, aus welcher aber hervorgeht, wie es ihm zunächst mehr darum zu thun

*) Die Stelle lautet: „Vielleicht, daß ich dir mit dem Geld an meine Mutter „Sturm und Drang" schicke. Das liebste und wunderbarste, was aus meinem Herzen geflossen ist. Auch hab' ich das l. Weib umgearbeitet für unsre Bühne, daß ich mir große Würkung verspreche."

war, zu zeigen, daß er es den beiden gefeiertsten neuen Dramatikern gleich thun könne, als sich durch Eigenthümlichkeit mit ihnen zu messen. Er war jedenfalls in der Nachahmung von Lenz glücklicher, als in der Goethe's. Ahmt er jenem hier doch sogar in dessen socialer Tendenzmanier nach, indem er die Gefahren der Romanlektüre mit deutlichem Hinweis auf Wieland an einem Beispiele darzuthun sucht, welches schon ganz die Elemente des heutigen Ehebruchdramas enthält. Er war hierin aber keineswegs bahnbrechend. Schon 1773 hatte z. B. Brandes in seiner Olivia dem Familiendrama in geschmackloser, auf quälerische Wirkungen ausgehende Weise schon diese Richtung zu geben gesucht. Auch im Götz lagen Motive dazu. Daneben tritt uns das schon in Otto angeschlagene, nun aber in den mannichfaltigsten Variationen wiederkehrende Motiv der loyalen, pflichttreuen, aber verkannten und unterdrückten Vasallen, Staatsdiener und Beamten entgegen.

Beide Stücke erfuhren damals eine scharfe Kritik, was sich bei dem letzten schon durch die Ausfälle auf Wieland erklärt, doch hat Klinger dieselben später auch selber verworfen und nicht in seine gesan.melten Dramen mit aufgenommen.

1775 war Klinger zunächst mit der Bearbeitung eines Trauerspiels „Donna Viola" beschäftigt, wahrscheinlich demselben, das später den Namen „Die neue Arria" empfing, doch erhielt eine sich dazwischen drängende andere Idee damals den Vorzug. Es entstanden Die Zwillinge, worüber bei Leisewitz schon das Nöthige gesagt worden ist. Zum ersten Mal trat hier der Dichter in einer eignen und dabei ganz neuen Manier auf, die in ihrem, in Himmel und Hölle nach dem überschwänglichsten Ausdrucke greifenden Drange nicht ohne eine gewisse Größe, doch noch von weitmehr Gewaltsamkeit ist. Zum ersten Male führt er darin seine in's Uebermenschliche getriebenen, elementaren Kraftmenschen vor. Auch mischt sich in das Pathos des Helden schon viel Subjectives mit ein. Das wilde Auflehnen gegen die Schranken, welche einer großen Natur mit bedeutenden Anlagen durch die Zufälligkeit der Geburt und die menschlichen Einrichtungen gezogen werden, ist wohl ganz aus seiner Seele und seinen eignen Lebenserfahrungen entsprungen. Um seinem Conflicte wahrhaft tragische Spannung und Lösung geben zu können, fehlte es ihm aber nicht nur an Einsicht in das Wesen des Tragischen, sondern auch an der dazu unerläßlichen ethischen Weltanschauung. Wie glücklich bei ihm auch Vieles in den

Motiven und der ersten Anlage ist, so bleibt doch die Ausführung aus Mangel an sorgfältiger Lebensbeobachtung, an Maß- und Schönheitsgefühl, Geschmack und Gestaltungskraft weit hinter der Absicht zurück. Schöne Gedanken gehen in der Prunkhaftigkeit und dem Bombast seines Vortrags, edle Empfindungen in daneben aufschießender Rohheit unter. Der Mangel an künstlerischer Steigerung der Gefühle und Affecte führte zu einer maßlosen Vergeudung von Kraft. So scharfe Urtheile ihm das schon zu seiner Zeit zuzog, so blendete es doch vielfach die neu heranwachsenden Dichter. Selbst Schiller hat sich noch an Klinger's Sprache berauscht und ihr anfangs einen gefährlichen Einfluß auf sich gestattet, seine Manier durch seine Genialität aber auch erst zu vollem Glanze gebracht. In neuerer Zeit wurde das vorliegende Stück von Otto Ludwig und Klinger's Biographen Rieger sehr hoch, wie mir scheinen will wohl zu hoch, von Hettner vielleicht zu niedrig geschätzt. Fehlt es doch diesem im Ganzen so unerfreulichen Drama keineswegs an bedeutenden Zügen, wofür ich mich besonders auf die Scenen zwischen Guelfo und seiner Mutter, auf die erste Scene zwischen ihm und Kamilla, so wie auf die darauffolgende mit seinem Bruder beziehe. Nichts wurde Klinger in der ersten Periode seines dichterischen Schaffens so verhängnißvoll, als der Glaube an seine Genialität und die Sucht, dieselbe in immer gesteigertem Maße darzulegen. Auch wurde er wohl hierdurch zu allzu flüchtiger Arbeit verleitet. Entstanden in diesem Jahre doch noch die damals veröffentlichten Scenen zu Pyrrhus und die erst im nächsten (1776) erschienene Neue Arria, in der ein Ideal starkgeistiger Weiblichkeit in Solina aufgestellt wird, gegen welche das männliche Seitenstück, Julio, völlig zurück tritt. Hier wird zum ersten Mal das Thema der politischen Revolution gegen den Mißbrauch ererbter Gewalt aufgeworfen, doch wennschon mit Kühnheit, doch mit allzuviel Ungeschick behandelt. Auch der Versuch, humoristisch gefärbte Charaktere in die Tragödie hohen Stils einzuführen, wird hier, doch nicht ohne Neigung zum Grotesken gemacht.

Simsone Grisaldo bezeichnet vielleicht den Höhepunkt dieser heroischen Richtung. Der Dichter befindet sich hier unter dem Einfluß Ariost's auf dem Gebiet einer ausschweifenden Phantastik. Auch der Simson der Bibel hat ihm, wie der Name schon andeutet, bei der Gestaltung seines Helden und einzelner Situationen mit vorgeschwebt. Gozzi

war vielleicht nicht ohne Einfluß auf die an's Burleske streifenden Parthien des Stücks. Der Name Truffaldino weist, wie es scheint, auf ihn hin. Merkwürdig darin ist, nach den früheren Angriffen, die Bekehrung zu dem Wielandschen Geiste. Der Dichter treibt darin förmlich Cultus mit der Sinnlichkeit. Auch hier finden wir wieder das Motiv des verkannten und verfolgten treuen Vasallen und das der politischen Revolution gegen den Mißbrauch der Staatsgewalt.

Klinger ging damals nach Weimar, um so wie Lenz ein kurzes Aufsehen daselbst zu erregen und sich schließlich ebenfalls Goethe ganz zu entfremden, wobei Mißverständnisse mitgewirkt haben mögen. Die Herzogin Amalie, die sich für ihn interessirte, hatte ihm zur Ergreifung der militärischen Carrière gerathen. Der Gedanke entsprach seiner Natur, doch waren die ersten Schritte, die dafür gethan wurden, ohne Erfolg. Ganz wieder nur auf sich selbst verwiesen, gab er dem Drange der Noth nach und nahm bei Seyler eine ihm angebotene Stelle als Theaterdichter an. Die Frucht dieses fast durch zwei Jahre bestehenden Verhältnisses waren die Tragödien: Sturm und Drang (1776) und Stilpo, von denen Seyler jedoch nur die erste zur Aufführung brachte. In keines seiner früheren Dramen hatte Klinger so viel von seinem eignen Wesen, als in dieses gelegt. Es behandelt die Feindschaft zweier Familien, die sich in ihrem leidenschaftlichen, maßlosen Haß und Rachedurst, wechselseitig theils zu Grunde richten, theils sich zu Grunde zu richten suchen, um schließlich über so vielen Trümmern sich versöhnt die Hände zu reichen, weil sich endlich herausstellt, daß diese ganze Feindschaft auf nichts als einem unseligen Mißverständniß beruhte. Es hätte kaum mit nur einigen Veränderungen und Beziehungen eine treffendere Satire auf die nutzlose Kraftvergeudung der Klinger'schen Muse geschrieben werden können. Dieser schätzte jedoch das Stück sehr hoch, das bei der Kritik nur eine getheilte Aufnahme fand. Gab es im Einzelnen doch mehr Anlaß zum Tadel, als irgend ein früheres. Man höre z. B. folgende Auslassung Wild's:

„Es ist mir so taub vor'm Sinn, so gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder. O könnte ich in dem Raum einer Pistole existiren, bis mich eine Hand in die Luft knallte! O Unbestimmtheit, wie weit, wie tief führst du den Menschen."

Der Humor ist auch hier wieder die schwächste Seite des Stücks. Sie

verleitete den Dichter am meisten zu derartigen Ausschreitungen, die übrigens hier doch schon vereinzelt stehen.

Stilpo (1777) ist wieder eine politische Verschwörungsgeschichte, welcher ein ähnliches Motiv wie den Medicäern von Brandes zu Grunde liegt. Wie hoch es in der ersten Anlage auch über diesen steht, in denen die Geschichte der Pazzi zuletzt in ein gewöhnliches Rührstück verläuft, so sind sie dem Klinger'schen Drama an Bühnentechnik doch weit überlegen.

Nachdem das Verhältniß mit Seyler wieder gelöst war, mußte sich Klinger nach neuen Erwerbsquellen umsehen und warf sich nach einer kurzen Theilnahme am baierschen Erbfolgekriege auf den Roman. Daneben entstand, gewiß unter Gozzi'schem Einfluß, das phantastische Märchendrama „Der Derwisch" (1779). Die militärische Carrière wurde dabei immer in Aussicht behalten und der 1780 durch Schlosser vermittelte Eintritt Klinger's in russische Dienste, sollte für ihn der Beginn eines ganz neuen Lebens werden. Die tüchtigen Eigenschaften seiner Natur und seines Charakters kamen jetzt zur Entwicklung, und mehr noch, als ihnen, hat er vielleicht die glänzende Laufbahn, die er von hier an beschritt, der Liebe zu danken gehabt. Die Verbindung mit einer natürlichen Tochter der Kaiserin Katharina hob ihn rasch von Stufe zu Stufe.

Klinger hörte nicht auf, literarisch thätig zu sein und sich dabei als Deutscher zu fühlen. Man hat zwar seinen, dieser Zeit angehörenden Dramen nicht mehr die gleiche Theilnahme zugewendet, als seinen früheren, was sich theils daraus erklärt, daß diese eine neue epochemachende Richtung mit einleiteten, die jetzt an Bedeutung schon zu verlieren begann, theils aber auch daraus, daß seine Romane seine dramatische Dichtung überhaupt jetzt in Schatten stellten — gewiß aber lassen jene Stücke theilweise eine größere Reife erkennen.

Klinger wendete sich dem Drama zuerst wieder in einem Lustspiele „Die falschen Spieler" (1780) zu. Daß Schiller hieraus die Anregung zu gewissen Motiven seiner Räuber geschöpft, glaube ich kaum. Allerdings zeigt das Verhältniß der Brüder zu dem Vater und zu Sophie eine überraschende Aehnlichkeit. Allein Schiller begann seine Räuber bereits 1777, sie waren im April 1780 beendet, unmöglich kann er daher die Hauptmotive dazu einem Buche entlehnt haben, das auch erst in diesem Jahre, gleichviel wie zeitig, erschien. Bemerkens-

werth ist, wie sehr Klinger sich hier zu dem Tone des damaligen Lustspiels herabgestimmt hat, über den er sich fast nirgend erhebt. Nur der Charakter des Spielers verräth noch zuweilen den früheren Stürmer und Dränger. Die Aufführung des Stücks in Wien (1781) brachte keinen Erfolg. Noch weniger sprach ein zweites Lustspiel Der Schwur gegen die Ehe (1783) an.

Von größerem Interesse ist das Trauerspiel Elfride (1782), welches einen der älteren englischen Geschichte nach Hume entnommenen Stoff mit einer fast zu großen Knappheit und Kürze behandelt. Graf Ethelwold ist vom König Edgar ausgeschickt worden, um sich zu überzeugen, ob Elfride, die Tochter eines Großen, wirklich so schön, wie ihr Ruf, sei, in welchem Falle er sich um sie für ihn bewerben soll. Ethelwold wird aber selbst von einer solchen Leidenschaft für Elfride ergriffen, daß er diese dem König als häßlich schildert, der seinem Worte vertrauend, seine Absicht auf sie wieder fallen läßt. Jetzt bewirbt sich nun Ethelwold selbst um Elfride, indem er dem König vorspiegelt, daß nur ihr Reichthum ihn zu diesem Schritte verleite. Er erhält sowohl ihre, wie des Königs Zustimmung, und hofft sowohl sie, wie seinen Verrath in einem einsamen Bergschlosse verbergen zu können. Dies wird dem König aber entdeckt, der, darüber ergrimmt, sich selbst davon überzeugen will. Ethelwold ist jetzt genöthigt, Elfriden seinen Verrath, der sie um eine Krone gebracht, zu gestehen. Edgar entbrennt bei ihrem Anblick für sie und schwört dem Verräther Rache. Elfride führt zwar eine scheinbare Versöhnung herbei. Ethelwold wird jedoch auf der Jagd von dem Gefolge des Königs getödtet. Das Motiv erinnert an Green's Friar Bacon und an Massinger's Großherzog von Florenz. Durch Klinger's Auffassung des Verhältnisses zwischen Vasallen und Fürsten geht ein spanischer Zug. Das Stück hat viel Schönes. Wenn es gleichwohl nicht befriedigen konnte, so liegt die Schuld theils darin, daß der Charakter Elfride's zu zweideutig und zu sehr im Dunkel gehalten ist, theils aber auch darin, daß man über das endliche Schicksal der Heldin völlig in Zweifel bleibt. Wäre das erste eine schickliche Aufgabe für den Trauerspieldichter gewesen, so würde sie übrigens von Klinger trefflich gelöst worden sein, allein wir sahen es schon bei Emilia Galotti, daß eine solche Auffassung sich mit dem Interesse, das wir an der Heldin eines Stücks nun einmal gewinnen wollen und sollen, nicht recht verträgt. Es liegt aber in dem

Motive des Stücks eine solche tragische Tragweite, daß es noch wiederholt von Dichtern ergriffen worden ist. So schon vor Klinger von Bertuch*) und nach ihm von Schiller, welcher letztere indeß seinen Entwurf nicht zur Ausführung brachte.**) Von den übrigen Dramen Klinger's: Der Günstling, Aristodemus, Damokles, Medea in Korinth, und Medea auf dem Kaukasus, sei nur noch das erste (1785) hervorgehoben, weil es unter dem Einfluß von Schiller's Fiesko entstand. Auch durch dieses eine politische Revolution behandelnde und sich der früheren Manier etwas nähernde, aber in der Charakteristik ungleich bestimmtere Stück, geht ein Zug von den Anschauungen der altspanischen Bühne hindurch.

Ein dritter Jugendgenosse Goethe's, noch aus der Straßburger Zeit, war der hier am 19. Febr. 1747 geborene Heinrich Leopold Wagner.***) Er gehörte wahrscheinlich dem Salzmann'schen Mittagstisch zur Zeit Goethe's schon an. Erich Schmidt deutet wenigstens auf ihn die Worte Jung Stilling's (in dessen Selbstbiographie): „Noch einer fand sich ein, der sich neben Goethe hinsetzte, von diesem will ich nichts mehr sagen, als daß er — ein guter Rabe mit Pfaufedern

*) Friedr. Justin. Bertuch, geb. den 30. Sept. 1747 zu Weimar, gest. 3. Apr. 1822, hat sich um Kunst und Literatur vielfach verdient gemacht. Er gehörte in Weimar dem Wieland-Goethe'schen Kreise an. Am Theater nahm er schon zeitig Interesse. Außer seiner Elfriede (1775) hat er die Oper „Das große Loos" (1774), das Melodram „Polyxena" (1774) und das Trauerspiel „Ines de Castro" nach Lamotte (1777) geschrieben. Seine Elfriede ist im 16. Bd. des Theaters der Deutschen enthalten und wie die Klinger'sche in Prosa geschrieben. Sie ist figurenreicher, als diese, und hat auch den Vater zur Herbeiführung der Katastrophe in die Handlung mit einbezogen. Gotter ging darin auf Verherrlichung weiblicher Treue aus.

**) Schiller, dessen Entwurf in den von der Tochter des Dichters, Freifrau von Gleichen-Rußwurm, veröffentlichten: Schiller's Entwürfe (Stuttg. 1867) enthalten ist, nähert sich in seiner Auffassung Klinger, nur daß er den Charakter Elfrieda's jeder Zweideutigkeit und Dunkelheit enthoben sehen will. Glanz und Macht siegen in ihr über Pflicht und Treue bei ihm. Der Graf von Davon, ihr Vater, würde, wenn er überhaupt darin aufgetreten wäre, doch eine sehr würdige Rolle gespielt haben. Der Verrath sollte nicht durch Intrigue, sondern durch Zufall herbeigeführt werden.

***) Schmidt, Erich, Heinrich Leopold Wagner. Jena 1875. — Die dramatischen Schriften Wagner's finden sich fast alle in den gesammelten Schauspielen für's deutsche Theater 1780. Frankf. a/M.

war" — was sich dann auf seinen vermeintlichen Diebstahl an Goethe's Faust beziehen würde. Goethe müßte dann auch damals schon ziemlich vertraut mit ihm gewesen sein, obschon er ihn nur flüchtig berührt. „Vorübergehend — so heißt es im 14. Buche von Wahrheit und Dichtung — will ich nur der Folge wegen noch eines guten Gesellen gedenken, der, obgleich von keinen außerordentlichen Gaben, doch auch mitging. Er hieß Wagner, erst ein Glied der Straßburger, dann der Frankfurter Gesellschaft. Er zeigte sich als ein Strebender und so war er willkommen." Vom Frühjahr 1775 bis Sommer 1776 lebte Wagner in Frankfurt a. M., wo er Goethe ziemlich nahe trat. Er beging jedoch die Indiscretion, eine satirische Farce Prometheus, Deukalion und seine Recensenten (1775) zu veröffentlichen, welche gewisse Kritiker Goethe's, unter Anderem auch Wieland, angriff und lächerlich machte. Da Inhalt und Ton alle Welt glauben ließ, Goethe sei der Verfasser und dieser wegen des eben gewonnenen Verhältnisses zu Herzog August und in dessen Folge zu Wieland, dadurch compromittirt erschien, so erließ derselbe eine öffentliche Erklärung, daß nicht er, sondern Wagner der Verfasser sei. Dies scheint das freundschaftliche Verhältniß Beider übrigens nicht weiter gestört zu haben. In demselben Jahre veröffentlichte Wagner auch noch das kleine Familiendrama: „Der wohlthätige Unbekannte" und das sechsactige Trauerspiel: „Die Reue nach der That". Dieses ist deshalb von einiger Wichtigkeit, weil es trotz seines niedrigen Tons, seiner mangelhaften Technik und der gegen den Schluß hin verworrenen Charakterzeichnung einen bedeutenden Einfluß auf Schiller's „Kabale und Liebe" ausgeübt hat. Von Shakespeare ist kaum etwas daran zu bemerken, an Goethe dürften nur einige ganz äußerliche Züge erinnern. Am meisten mag Lenz eingewirkt haben. Mit ihm theilt Wagner den rohen Naturalismus der Darstellung, die sociale Tendenz und das gelegentliche Uebergreifen der Leidenschaft, aber er erscheint phantasieloser, nüchterner, niedriger; auch lehnt er sich in der Form dem Zuschnitt der damaligen Familienstücke an. Er hat keinen Decorationswechsel im Act und Vieles geschieht hinter der Scene. Die Rolle, welche Wagner die Kaiserin Maria Theresia in diesem Stück spielen läßt, dürfte dieser, wenn sie es kennen gelernt haben sollte, nur wenig gefallen haben, obschon er wohl seine Verehrung für sie darin darlegen wollte. Es fehlt dem Stücke der tragische Nerv. Wir glauben um-

soweniger einen tragischen Ausgang erwarten zu dürfen, als es nicht nur als Schauspiel bezeichnet worden ist, sondern auch in den ersten Acten also behandelt erscheint. Die tragische Wendung wird nur ganz äußerlich und gewaltsam herbeigeführt. Die geringen Vorzüge liegen in der Charakteristik, doch nur in den ersten drei Acten. Hier bieten die Figuren der Justizräthin Lange und des Kutscher Walz recht glückliche Züge. Auch die Scene mit der Französin. Der Halbwahnsinn Lange's, der voreilige Giftmord Friederike's, die ganze Klostergeschichte verderben dann aber Alles. Es wurde gleichwohl gegeben; zuerst von Schröder, der vortrefflich als Walz war. Später bearbeitete es Großmann für die Seyler'sche Truppe unter dem Titel: „Der Familienstolz oder die Reue nach der That".

Das Verhältniß zu Goethe, der ihn auch zu der 1776 erschienenen Uebersetzung von Mercier's Versuch über die Schauspielkunst anregte, die er mit einem Anhang aus Goethe's Brieftasche herausgab, muß so vertraulich geworden sein, daß dieser ihn seinen Plan zu Faust oder wohl gar die ausgearbeiteten Scenen mitgetheilt hat. Die Gretchenepisode scheint einen so großen Eindruck auf Wagner hinterlassen zu haben, daß Goethe ihn wegen seiner „Kindesmörderin" (1776) noch in später Zeit nicht ohne Verdruß des Plagiats beschuldigen konnte. In der That treffen beide Stücke in verschiedenen Punkten zusammen: ein verführtes Mädchen, das durch seinen Fehltritt den Tod der Mutter herbeiführt, über die Schande nicht hinweg kann, zur Kindesmörderin wird, dem Wahnsinn verfällt und der Kriminaljustiz. Selbst einem Schlafpulver begegnet man hier; an die Kirchenscene und die Scene am Brunnen finden sich ebenfalls Anklänge und in Hasenpoth spielen einzelne Züge von Carlos (Clavigo) und Mephistopheles herein. Die Art der Benützung ist aber gleichwohl eine ganz originelle und freie. Mit Recht sagt Erich Schmidt, daß wenn Faust damals schon veröffentlicht gewesen wäre, Niemand Anstoß an einer derartigen Benutzung von Motiven desselben genommen haben würde. Das Motiv einer in Verzweiflung ihr Kind tödtenden Mutter war ja auch von Goethe nicht zuerst in die Dichtung gebracht. Lenz hatte in seinem Hofmeister das Verhältniß nur umgekehrt, hier versucht sich die Mutter zu tödten, nachdem sie das Kind gerettet weiß. Bürger trug sich zur selben Zeit wie Wagner mit der Idee einer Kindesmörderin und auch Lenz behandelte das Motiv in seinem Roman

Zerbino. Goethe hätte auch gar nicht nöthig gehabt, eifersüchtig zu sein. Wagner erscheint so unendlich tief gegen ihn, daß nichts den ungeheuern Abstand Beider deutlicher in's Licht stellen konnte. Und doch ist „Die Kindermörderin" gegen „Die Reue nach der That" ein ganz bedeutender Fortschritt, obschon sie fast noch mehr durch den (besonders im ersten Act) bis zum Cynismus getriebenen Naturalismus verletzt. Der Gegenstand erscheint anfangs bis in die niedrigste Sphäre herabgezogen. Es ist dem Theater kaum etwas Gemeineres dargeboten worden, als dieser erste Act. Der Cynismus von Lenz ist hier bis auf die äußerste Spitze getrieben und um soviel roher, als Wagner nicht so wie dieser in derartigen Fällen, rasch darüber hinweg geht, sondern ruhig dabei verweilt. Wir sind im Bordell und die hier stattfindende Verführung der Fleischerstochter Humbrecht durch den Lieutenant Gröningseck, bei dem Wagner die Soldaten von Lenz vorschweben mochten, ist gradezu eine brutale und dabei niederträchtig überdachte Vergewaltigung. Dem Dichter gereicht nur zur Entschuldigung, daß er sie, wie Erich Schmidt dargethan, theilweise der Richardson'schen Clarissa entlehnt hat. Von hier an aber hebt sich das Drama. Der Charakter des Humbrecht ist in seiner Art trefflich gezeichnet. Gewiß hat Schiller einige Züge davon zu seinem Musikus Miller benutzt; ungleich mehr aber Hebbel zu seinem Meister Anton, von dem er gewissermaßen das Prototyp ist, wie das ganze Stück der Hebbel'schen Maria Magdalena zu Grunde liegt. Hier wie dort die Härte des Vaters, welcher die Tochter zur Verzweiflung treibt, hier wie dort ein Diebstahl und das rohe Eingreifen der Justiz, hier wie dort der plötzliche Tod der Mutter. Wie dort Kröningseck, so kommt hier der Secretär zu spät zur beabsichtigten Rettung. Auch der Charakter der Eva würde zu loben sein, wenn ihr erstes Auftreten nicht allzu sehr mit ihrer späteren Entwicklung contrastirte und die Wahnsinnsscene besser gelungen wäre. Die Scenen im Humbrecht'schen Hause sind in ihrer Art fast alle trefflich, besonders die Abschiedsscene zwischen Evchen und Gröningseck, so widerspruchsvoll auch die Zeichnung des letzteren im Ganzen ist. Die Motive, welche die Katastrophe herbeiführen, sind aber alle zu äußerlich. Der Diebstahl der Dose, der untergeschobene Brief Hasenpoth's, der kein dringendes Interesse hat, so niederträchtig zu handeln, die Beleidigung des Gerichtsdieners, die plötzliche Erkrankung Gröningeck's — sie machen alle den Eindruck bloßer Nothbehelfe des Dichters. Beachtenswerth ist, daß

derselbe auch wieder diesmal den Decorationswechsel im Acte vermieden hat und hierin also entschieden von Lenz und dem Goethe'schen Götz abweicht. Die Angabe: der Schauplatz ist in Straßburg, die Handlung währt neun Monate, deutet in ihrem cynischen Realismus auf eine wirkliche Begebenheit hin, für die sich auch sonst noch Hinweise finden. Eine Satire von Lenz knüpft in ihrem Titel an diese Anzeige an: „Leopold Wagner, Verfasser des Trauerspiels von neun Monaten im Walfischbauch". Der Goethe'sche Kreis ignorirte das Stück. Karl Lessing bearbeitete es 1776 für die Seyler'sche Bühne mit Weglassung des ersten Acts (Näheres darüber bei Erich Schmidt S. 66). Auch noch in dieser Gestalt wurde die Aufführung verboten. Dagegen wurde sie fast ohne Veränderung 1777 in Preßburg frei gegeben. In diesem Jahr überarbeitete Wagner das Stück auch noch selbst unter dem Titel: „Evchen Humbrecht, oder ihr Mütter, merkts euch." (1779 gedruckt.) Der erste Act und der tragische Ausgang wurden dabei fallen gelassen.

So Bedeutendes man nach dem hier vorliegenden Fortschritt von Wagner auch zu erwarten berechtigt war, so besitzt man von ihm doch nichts weiter als noch einige Uebersetzungen aus dem Französischen, eine Bearbeitung der Eschenburg'schen Uebersetzung des Macbeth für die Seyler'sche Bühne (1777), und die dramaturgischen „Briefe, die Seyler'sche Schauspielergesellschaft und ihre Vorstellungen in Frankfurt a/M. betreffend" (1777), sowie ein kleines Festspiel „Apoll's Abschied von den Musen" (1777). Der Grund hiervon ist, daß er, wie Erich Schmidt in dankenswerther Weise ermittelt hat, frühzeitig starb. Er wurde am 6. März 1779 in Frankfurt a/M. begraben.

Der vielleicht tiefest beanlagte Dichter der Stürmer und Dränger, nächst Goethe und Schiller, war Johannes Friedrich Müller, nach seinem eignen Vorgange auch Maler Müller genannt. Nicht nur die Theilung zwischen zwei Künsten, sondern auch der Mangel einer allseitigen und harmonischen Ausbildung hinderte ihn, die großen Aufgaben, die er sich stellte, in wahrhaft befriedigender Weise zu lösen, ja sich überhaupt zu einem geläuterten Kunstgeschmack, einem reinen und schönen Stil zu erheben. Er gehörte weder dem Straßburger, noch dem Frankfurter Kreise an. Nur gelegentlich ward er mit Goethe und einigen anderen Gliedern derselben bekannt und obschon Ersterer eine Zeitlang ziemlich regen Antheil an ihm nahm, so scheint dies

doch nur der malerischen Seite seines Talents gegolten zu haben. Gleichwohl haben die Dichtungen Goethe's und anderer Stürmer und Dränger einen bedeutenden Einfluß auf ihn ausgeübt, so daß man ihn schon immer ihnen mit zugesellt hat.

Johann Friedrich Müller*) wurde am 13. Januar 1749, der älteste Sohn eines gleichnamigen Bierbrauers und Schankwirths in Kreuznach, geboren. Als Knabe ähnelte er darin Goethe, daß er, ohne es irgend zu suchen, der Anführer seiner Gespielen war, und seine überaus regsame Phantasie mit Märchen und Sagen erfüllte, von denen ihn die von Faust und der Markgräfin Genoveva besonders ergriffen. Freier und ungebundener, als Goethe, konnte er seinen phantastischen Hängen mehr nachgeben, tagelang die romantische Gegend durchstreifen, wobei, wie bei diesem, die Neigung zum Zeichnen hervortrat. Der Tod des Vaters brachte die Mutter in gedrückte Verhältnisse, was die begonnene akademische Ausbildung für ihn unterbrach. Er mußte jetzt im Hauswesen helfen, was ihn aber keineswegs am Lesen, Zeichnen und an den jetzt hervortretenden dichterischen Versuchen hinderte. Selbst das Drama stand nicht zu hoch. Eine Bearbeitung von Ziegler's asiatischer Banise entstand. Das Wohlwollen eines begüterten Mannes entriß ihn endlich dieser widerspruchsvollen Lage. Sein Talent zum Zeichnen entschied für den Malerberuf, so daß er (um 1766) bei dem Hofmaler Konrad Manlich in Zweibrücken in die Lehre trat. Von hieraus wurde er durch den Dichter Ferdinand Hahn mit dem Göttinger Dichterkreise bekannt. Bei seinen poetischen Anlagen war es natürlich, daß neben der Malerei weitere poetische Versuche nicht ausblieben, die er zum Theil unter dem Namen des Maler Müller veröffentlichte, den er seitdem auch behielt, obschon Goethe noch viel später spöttelte, daß er sich ihn viel zu zeitig ertheilt habe. Allein diese Zersplitterung seiner Thätigkeit erregte auch mehrseitigen Tadel, ein unglückliches Liebesverhältniß und der Wunsch, auf Reisen zu gehen, thaten das Uebrige, so daß er mit seinen Zweibrücker Verhältnissen brach und nach Mannheim übersiedelte (1775), zu dem er bereits seit länger in freundschaftlichen Beziehungen stand. Müller traf grade zu der Zeit daselbst ein, da ein patriotischer Geist sich hier

*) Seuffert, Bernh., Maler Müller. Berl. 1877. — Hettner, H., Dichtungen von Maler Müller. Leipz. 1868. — Fr. Müller's Werke. Heidelb. 1825.

regte und auf Stengel's und Klein's Anregung die deutsche Gesellschaft gegründet worden war. Auch er wurde Mitglied derselben. Mit Klein, Gemmingen und dem Präsidenten Heribert von Dalberg befreundet, war er auch mit an dem Projecte betheiligt, ein Nationaltheater in Mannheim zu gründen, ja er wurde sogar vom Kurfürsten mit der Ausarbeitung eines Gutachtens darüber beauftragt. Ein Aufsatz: „Gedanken bei Errichtung eines deutschen Nationaltheaters" und ein anderer: „Gedanken über Errichtung und Einrichtung einer Theaterschule", denn diese hielt er zu einer gedeihlichen Entwicklung des Unternehmens für nothwendig (jedenfalls auf Eckhof's Einfluß hin) werden von ihm von der Königl. Bibliothek in Berlin handschriftlich aufbewahrt. Er unterhandelte damals mit Lenz wegen der Berufung Eckhof's, betrieb selbst diejenige Lessing's, mit dem er bei dessen mehrwöchentlichen Aufenthalte in Mannheim innigst befreundet wurde. Auch Goethe hatte er inzwischen kennen gelernt. Zu dieser Zeit war sein Faustentwurf bereits fertig, auch das als Faust's Leben 1778 veröffentlichte Fragment dürfte in der Hauptsache bereits geschrieben gewesen sein. Desgleichen war „Golo und Genoveva" schon damals geplant. Doch wurde dieses Stück, wahrscheinlich erst später als Faust, jedenfalls nicht früher als 1775, begonnen. Daneben waren aber noch andere Entwürfe und Fragmente entstanden, die zum Theil, so z. B. das vom Tod Coucy's, das der Ermordung der Maria von Brabant, wie Golo und Genoveva im Geschmacke des Ritterdramas behandelt sind, was selbst noch von seinem Heinrich IV., der fast ganz fertig gewesen sein soll, doch bis auf ein Bruchstück verloren ging, sowie von dem Entwurfe zu Ludwig dem Strengen gilt.

Obschon die Müller'sche Dichtung ganz unter dem Einflusse Shakespeare's und Goethe's, vielleicht auch hier und da von Lenz steht, so wird man ihm doch andererseits glauben dürfen, daß „als ihn der Faust zum Niederschreiben interessant wurde", er noch nichts davon wußte, daß Lessing und Goethe diesen Stoff schon bearbeiteten, der sich seiner bereits in der Kindheit bemächtigt habe, „mit ihm in's stärkere Leben gewachsen und vom Herzen festgehalten worden sei, wie ein Fels, den die Klaue der Eiche gepackt." Faust war, wie es in der, Faust's Leben*) vorgedruckten Widmung heißt, immer mein Lieblingsheld,

*) Neu abgedruckt in Deutsche Literaturdenkmale des 18. Jahrhunderts. Heilbr. 1881, eingeleitet von Bernh. Seuffert.

„weil ich ihn gleich vor einem großen Kerl nahm; einem Kerl, der alle seine Kraft gefühlt, gefühlt den Zügel, den Glück und Schicksal ihm anhielt, den er gar zerbrechen wollt und Mittel und Wege sucht — Muth genug hat, alles nieder zu werfen, was im Weg trat und ihn verhindern will; Wärme genug in seinem Busen trägt, sich in Liebe an einen Teufel zu hängen, der ihm offen und vertraulich entgegentritt. Das Emporschwingen so hoch als möglich ist, ganz zu seyn, was man fühlt, das man seyn konnte — es liegt doch so ganz in der Natur. Auch das Murren gegen Schicksal und Welt, die uns niederdrängt, und unser edles selbständiges Wesen unsren handelnden Willen durch Conventionen niederbeugt." — „Es giebt Momente im Leben — wer erfährt das nicht, hat's nicht schon tausendmal erfahren — wo das Herz sich selbst überspringt, wo der herrlichste beste Kerl, trotz Gerechtigkeit und Gesetz absolut über sich selbst hinausbegehrt. Von dieser Seite griff ich meinen Faust."

Müller's Faust hat demnach ohne Zweifel Berührungspunkte mit dem Lessing'schen und Goethe'schen, doch nur insoweit es in Natur und Wesen der die Stürmer und Dränger überhaupt bewegenden, in's Titanenhafte treibenden Gefühle liegt. Er wird von mehr als dem Wissensdurste des Lessing'schen Faust und von weniger als dem bewegt, was die Seele des Goethe'schen erfüllt und treibt, weil er ganz nur am Irdischen hängt, nur nach Geschicklichkeit, Geisteskraft, Ehre, Ruhm, Wissen, Reichthum, Gewalt strebt, ganz in dem Gedanken nur aufgeht — „ein Löwe von Unersättlichkeit, der erste, oberste aller Menschen, den Gott dieser Welt zu spielen."

Müller hat nur den ersten Act oder Theil und das Fragment aus Faust's Leben veröffentlicht. Der Entwurf des Uebrigen ist durch Schwan in den Besitz des Mannheimer Buchhändlers Götz übergegangen, dessen Familie es jeder Kenntnißnahme entzieht. Jener erste Act enthält die Geschichte von dem Bunde Faust's mit der Hölle. In Gefahr mit seinem Streben nach Macht und Genuß an den Schranken einer dürftigen Existenz, bedrängt von Gläubigern und nothleidenden Verwandten, zu Grunde zu gehen, schließt er den Bund mit dem Bösen, zunächst auf zwölf Jahre, nach denen es ihm zustehen soll, von dem Pakte wieder zurückzutreten oder nach weiteren zwölf Jahren der Macht und des Genusses der Hölle für alle Ewigkeit zu verfallen. Das zweite Fragment stellt dieses Moment der Entscheidung

bar. Zuerst eine Scene, die in der Hölle zwischen den Teufeln spielt und im Eingang an die Hexenbegegnung in Macbeth erinnert. Sie ist voll Gluth und unheimlicher Farbenpracht und nach meiner Meinung die bedeutendste der bekannt wordenen Scenen des Stücks. Hierauf eine Scene am Hof in Madrid, eingeleitet durch eine ziemlich lange, ganz episodische und dabei barocke Scene zwischen Faust und Junker Fritz, worin nur des Ersteren Bekenntniß der Liebe zu der schönen Braut des spanischen Königs von Interesse ist. Die Begegnung mit dieser vor dem ganzen Hofe ist der Moment, den Mephistopheles zur Entscheidung erwählt. Die Situation wirkt tragisch, das Auftreten des Höllenfürsten ist machtvoll. Er läßt Faust die Wahl, angesichts der lockenden Versuchung vor den Augen der Geliebten in Schmach und Schande zurückzusinken, oder sich für eine kurze Zeit des Genusses dem Verderben für alle Ewigkeit zu weihen:

Mephistopheles. Weistu unsren Vertrag? Ich will dir an jenem Tag keinen Vorwand geben, daß du ungewarnt zur Hölle fährst.

Faust. Du drohst noch?

Mephistopheles. Wer ist dein Knecht?

Faust. Sclave —

Mephistopheles. Rühre dich nicht, wo du nicht Staub sein willst. Ich will dich durch's ungebahnte Chaos reißen, daß stieben soll in die Winde, in die Wetter dein Gebein und dann mit glühender Geißel jeden Staub wieder zusammenjagen, bis auf's Neu unter meinen Hieben sich der harmvolle, niedre Schurke bildet, der hier zu meinen Füßen kriecht.

Faust. Noch bin ich mein — Kann dir entrinnen. Ich entsage dir.

Mephistopheles. Wär' mir's um deine Seele! Ein Athemzug! Aus dem Hauch des letzten Röchelns wollt' ich dich noch fassen, wär's auch mitten im Wege zum Himmel — aber so entvölkert ist unsre Hölle noch nicht — Geh, krieche! verdien' es, ein Sclave zu seyn, Prahler, wir verachten dich (zieht den Contract vor.) Wohlan, nimm diesen Quark. (Faust greift danach.) Ich lache deiner. Aber in dem Augenblick, als du's mit der Spitze eines Fingers berührst, sey wieder, was du warest, der herabgebückte, elende hungernde Bettler, wie ich dich vor zwölf Jahren mit zerrissenem filzigten Kleide, vom Elend zusammengeschrumpft, vor der Schwelle eines Klosters auflas und ich will dann — eine spashafte Belohnung vor zwölf Jahre Dienst — dich so erniedrigen, so eckelnd tief, daß der Bediente dieses Palastes dich wie einen räudigen Hund mit dem Absatz zurückstoßen und deine stolze, geliebte Königin hier mit weggedrehtem Haupte auf deinen lumpigten Mantel dir ein Almosen zuwerfen soll. Komm! nimm!

Faust (fährt zurück.) Millionen Qual und Elend auf dich, verrätherischer, giftiger Lügner!

Mephistopheles. Nimm, sag ich dir! Haha!

Faust. Ich will nicht —

Mephistopheles (auf ihn zu). Zweimal verdammt oder nimm! wählstu?

Faust. Wehe! unglückselig, wer mit Teufeln spielt. (schlägt die Hände übern Kopf zusammen, geht weinend ab.)

Mephistopheles (ihm nachblickend.) Dich hab' ich gekannt. Hahahaha! Sollt' ich den Pfeil nicht zersplittern, der mich verwundt? Wer hat Mitleid mit uns? — Erlöschet Sterne, oder mir, daß ich mich aufschwinge im sterbenden Glanz. Dann, wenn ich überm Höllengejauchze schwebend mich herunterstürze mit ihm — und das ist wieder ein Punkt und so setzen wir Punkt an Punkt, und ruhen aus, daß uns die Ewigkeit nicht zu lang werde."

Das Ganze, so weit es vorliegt, ist voll Geist und Talent und doch unerquicklich. Es würde nie ein Drama oder ein vollendetes Kunstwerk geworden sein. Am ehesten dürfte es sich als eine poetische, nach dramatischer Form ringende Phantasie bezeichnen lassen. Es ist ein wunderliches Gemisch von grotesker Phantastik und drastischem Realismus. Gestalten kommen und verdrängen einander. Eine Fülle durcheinander wirrender, zum Theil glänzender Züge läßt es zu keiner Klarheit und Deutlichkeit kommen. Eben, wenn wir glauben, daß die unsichren schwankenden Linien sich verfestigen sollen, zerfließt es vor unserem Blick auch schon wieder.

1782, kurz nach dem Zerwürfniß mit Goethe, erbot sich Schwan, den ganzen Faust zu verlegen. Müller, der damals in Rom war, lehnte es ab. „Meine Schriftstellerei, schreibt er damals, liegt im Spital. Wollte Gott, es wäre des dummen Zeugs weniger, das ich so dreist in die Welt geschmiert, mir graust's allemal, wenn Jemand sich drum bey mir erkundigt." Als aber 1790 das Goethe'sche Fragment erschien, zog es ihn doch wieder zu der einst so hochgehaltenen Arbeit zurück, der er jetzt eine metrische Form gab. Sie ist in acht Aufzüge oder vier Acte getheilt, von denen jedoch nur der erste Act (1850 in Frankf. Conv. Bl.) veröffentlicht worden ist. In zwei Briefen an den Grafen Ingenheim und an Therese Huber hat Müller selbst über den Inhalt des zweiten bis vierten Aufzugs noch einigen Aufschluß gegeben (S. bei Seuffert, Maler Müller, S. 197 und 609).

Die von Müller veröffentlichten Faustfragmente begegneten manchem Widerspruch. Seuffert vermuthet, daß Schink und Soden bei ihren Faustdichtungen davon beeinflußt wurden. Bemerkenswerth sind in dem 1778 erschienenen Fragmente die Ausfälle des Teufels Atoti auf das Geniewesen der Zeit. Hatte Müller dabei nur die Dichter

im Auge, welche ohne Talent Genialität prätendirten, oder war es dabei auf die ganze Richtung abgesehen, der er dann gewissermaßen gar nicht angehören gewollt hätte? Seuffert nimmt, wie ich glaube mit Recht, nur das Erste an, meint aber, daß Lessing'scher Einfluß hier obwalten dürfte, was dann aber wohl kaum noch nöthig erscheint.

1778 erschien bei Schwan Müller's Niobe, von ihm ein Schauspiel genannt. Es ist in ungereimten freien Versen geschrieben. Sowohl hierin, wie in der Stoffwahl, macht sich wieder eine gewisse geistige Verwandtschaft mit Goethe bemerkbar. Es zeigt sich ein ähnlicher himmeltrotzender Zug darin, wie in dessen Prometheus. Nach Seuffert gab die 1777 erfolgte Aufstellung der Niobegruppe in Florenz den äußeren Anlaß. Winckelmann hatte schon früher Interesse dafür angeregt. Hettner sagt mit Recht, daß die Niobesage nicht der neueren Tragik entspreche, daß für sie die pfeilsendenden Götter nur eine todte Maschinerie seien. Er leitet davon den opernhaften Eindruck der Dichtung ab. Aber Müller beabsichtigte ja hier grade, wenn auch nicht eine Oper, so doch ein musikalisches Drama zu schreiben, wozu ihn das Beispiel Herder's bestimmt haben dürfte. Seuffert tadelt die Oekonomie dieses Stücks, in welchem Müller im Gegensatze zu seinem Faust und seinem Golo der griechischen Behandlungsweise zuneigt.

Hettner nennt Müller den Romantiker unter den Stürmern und Drängern. Das würde von keiner seiner Dichtungen mehr gelten, als von „Golo und Genoveva". Müller fand aber das Romantische bei Goethe schon vor. Er hat es nur in einseitigerer Weise ergriffen und in's Ueberschwängliche, Uebergreifende getrieben. Götz hat überhaupt auf dieses Stück sichtbar eingewirkt. Es hat aber doch eine ganz eigne und eigenartige Gestalt gewonnen. Das Gewicht und der Glanz der Müller'schen Darstellung liegt auf Golo, in dem Anfangs, wie schon Hettner bemerkt, die Wertherstimmung nicht zu verkennen ist, der aber mit dem heldenhaften Trotz eines Macbeth endet. Auch Mathilde, obschon ihr Goethe's Adelheid zum Vorbild gedient, hat besonders durch die Beimischung einer verbrecherischen Mutterliebe, eine ganz eigne Gestalt mit ganz neuen Zügen gewonnen, die zum Theil genial sind. Nicht minder spricht Genoveva durch schöne edle Weiblichkeit an. Einzelnes in ihr erinnert an Desdemona. So im Anfang der etwas freie, vertrauensselige Ton, die arglose Unvorsichtigkeit des

Auftretens. Auch das in dem Lied von der Weide liegende Motiv hat Müller benutzt, jedoch auf Golo übertragen.

Trotz aller Vorzüge, trotz des poetischen Duftes, der das Ganze umschwebt, übt es doch durch das Ueberwuchern des Nebensächlichen und durch die wunderliche Mischung des Vortrags keinen vollbefriedigenden Eindruck aus. An ihm wird wahr, was Palleske von der ganzen Sturm- und Drang-Dichtung sagt, daß sie „einen halb cynischen, halb dithyrambischen Stil habe, bei welchem der Gang oft zum Sprung, das Komma oft zum Ausrufzeichen, der Gedanke oft zum Gedankenstrich, die Prosa zur Poesie und die Poesie zum Wahnsinne geworden sei."

„Golo und Genoveva" war dem Dichter besonders an's Herz gewachsen. Später erklärte er das Stück freilich nur für ein „Improvviso", das niemals die gediegene Rundung haben könne, als ein durch die Zeit reinausgetragenes und nach verschiedenen Ruhepunkten auf Gemüthlichkeit ausgeputztes Werk." Allein Seuffert hat dargethan, daß Müller an seinen Arbeiten von jeher sehr feilt, und an dieser mindestens durch sechs Jahre gearbeitet hat, da es erst 1781 fertig und erst 1787 der Versuch gemacht wurde, es zu veröffentlichen.

Müller war 1778 nach Rom gegangen, wobei Goethe ihm hülfreich gewesen war. Die durch diesen vermittelte Pension wurde ihm aber 1781 wieder entzogen, weil die von ihm eingesandten Arbeiten den gehegten Erwartungen zu wenig entsprochen hatten. Die offne, etwas von oben gehaltene Aussprache Goethe's darüber, hatte einen Bruch zur Folge, der nicht wieder beglichen worden ist. Müller gerieth in Bedrängniß. Da er in seiner Confession ein Hinderniß seines künstlerischen Aufstrebens sah, trat er, dem Beispiele Winckelmann's folgend, zum Katholicismus über, was ihn für immer mit seiner Familie entzweite und auch bei den Freunden meist Anstoß erregte. Er hat es später um so mehr bereut, als er nicht den erwarteten Erfolg davon fand. Er setzte seine Hoffnungen also wieder einmal auf die Dichtung und schickte seinen „Golo" an Veit Weber nach Deutschland, um ihm einen Verleger zu gewinnen, was trotz der Anerkennung, welche Müller früher durch seine Idyllen gefunden hatte, doch nicht gelang. 1797 erlangte Tieck einen Einblick in diese Dichtung. Auf eine Anfrage, die er ein paar Jahr später an Müller richtete, ob er dieselbe in seinem poetischen Journal veröffentlichen

dürfe, erhielt er gar keine Antwort. Erst bei einem späteren Aufenthalte in Rom traf er mit ihm die Vereinbarung, eine Ausgabe seiner Werke veranstalten zu dürfen, zu welcher er sich mit Friedrich Batt in Weinheim vereinigte. Sie erschien 1811 und 1825 in einer neuen Titelausgabe.

Von 1781 an hat sich Müller nur noch ein einziges Mal dem Drama zugewendet, und zwar um den Adonis-Mythus zu dramatisiren. Möglich sogar, daß die Anfänge dieser Dichtung noch weiter zurückliegen, die er immer wieder von Neuem aufnahm, um sie zu verbessern oder umzuarbeiten. 1811 schien es, als ob sie beschlossen wäre, da er sie noch in die Werke mit aufgenommen sehen wollte, was jedoch nicht geschah. Erst 1824 erklärte er sie für fertig und im Jahr seines Todes, er starb am 23. April 1825 im Giardino di Malta in Rom, erschien endlich die Trilogie, welche in ihrer Breite und Verschwommenheit die Spuren der Alterschwäche zeigt, die aber wahrscheinlich erst durch die vielen Ueberarbeitungen in sie hineingekommen waren.

Es ist wohl mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß Müller in Mannheim auch mit dem Kammerrath Jacob Maier, geb. 1739, gest. am 2. October 1784, bekannt worden ist.*) „Der Sturm von Boxberg dieses letzteren erschien bereits 1778 in den rheinischen Beiträgen, dann im Separatdruck und gehörte mit zu den frühesten Stücken, welche unter Dalberg auf der neuen Mannheimer Bühne zur Aufführung kamen (1781) und wegen des vaterländischen Stoffs und Grundgedankens viel Beifall hatten. Es ist eines der frühesten Ritterstücke und der Einfluß des Götz zeigt sich im Einzelnen, sowohl was Motive, als Ausdrücke und Situationen betrifft, ziemlich bedeutend. In der Form folgte Maier ihm aber nicht. Die Ortseinheit im Acte erscheint hier gewahrt und auch die Einheit der Zeit ist beobachtet. Beides mochte bei dem Geschmack, der so lange in Mannheim geherrscht hatte und wohl auch Maier zum Theil noch beherrschte, geboten erscheinen. Die antipfäffische Tendenz, die sich hier nur erst in einer Nebenfigur zeigt, ist in dem Fust von Stromberg des

*) Ob der Name Flörsheim in Maier's Fust von Stromberg Hahn's Robert von Hohenecken oder Müller's Schafschur entnommen worden, ist zur Zeit noch ungewiß.

Dichters fast Hauptabsicht geworden. Das Motiv des Standesunterschieds spielt mit herein. Der daraus entwickelte Conflict findet eine ähnliche Lösung, wie später in Kleist's Käthchen von Heilbronn. Maier's Darstellung ist einfach und verständig, aber breit; die Erfindung romanhaft. Er wollte nicht nur unterhalten, sondern auch belehren, und zwar im historischen Sinn. Er machte daher die eingehendsten geschichtlichen Studien, die sich aber meist nur auf die äußeren Zustände, Sitten und Bräuche bezogen, und gab seinen Dramen eine Menge ausführlicher Anmerkungen bei, die bei Fust von Stromberg den Umfang des Stücks weit übersteigen. Der Beifall Schiller's, von dem öfters die Rede ist, war übrigens ein ziemlich bedingter:

„Es läßt sich freilich sehr viel dagegen sagen — schreibt er am 13. März 1798 darüber an Goethe — aber die Bemerkung habe ich dabei gemacht, daß der Dichter eine erstaunliche Macht über das Gemüth ausüben kann, wenn er nur recht viel Sachen und Bestimmungen in seinen Gegenstand legt. So ist dieser Fust zwar überladen von historischen Zügen und oft gesuchten Anspielungen und diese Gelehrsamkeit macht das Stück schwerfällig und oft kalt, aber der Eindruck ist höchst bestimmt und nachhaltig und der Poet erzwingt wirklich die Stimmung, die er geben will. Auch ist nicht zu leugnen, daß solche Compositionen, sobald man ihnen die poetische Wirkung erläßt, eine andere, allerdings sehr schätzbare, leisten, denn keine noch so gut geschriebene Geschichte könnte so lebhaft und so sinnlich in jene Zeit hineinführen, als dieses Stück es thut."

Goethe mochte das Lob für übertrieben halten, denn er erwiderte kurz in einer Nachschrift: „Des Sturm von Bocksberg erinnere ich mich kaum, ich weiß nur, daß mir der archivarische Aufwand darin lästig war." — Schiller hatte aber wohl den Autor gekannt und darum ein näheres Interesse. Auch erlebte der Fust vier Auflagen. — Sonst hat Maier nur noch ein Singspiel, Die Weinlese, geschrieben.

Gleichzeitig mit dem Sturm von Boxberg erschien Hahn's Robert von Hohenecken. Ludwig Philipp Hahn,*) geb. am 22. März zu Trippstadt in der Pfalz, erhielt akademische Bildung, und starb 1814 zu Zweibrücken als kurfürstlicher Beamter. Er scheint auch buchhändlerisch thätig gewesen zu sein, da er die Werke Rousseau's,

*) Siehe über ihn: Werner, R. M., L. Ph. Hahn. In Quellen und Forschungen rc. von Ten Brink, Scherer und Steinmeyer 22. Heft. Straßb. 1879.

Montesquieus, Voltaire's rc. herausgab, oder doch zum Verkauf ankündigte. Er wird überhaupt als der Vermittler des französischen Buchhandels in Deutschland bezeichnet. 1786 redigirte er die Zweibrücker Zeitung. Gleichwohl erklärt er im Vorwort zu dem allerdings schon 1779 und 1781 erschienenen Singspiel: Wallrad und Evchen sich nur zur Erholung schriftstellerisch zu bethätigen. In seinen Dramen erscheint er von Gerstenberg, Goethe und Shakespeare beeinflußt, aber nur ganz oberflächlich; sie sind meist phrasenhaft und dilettantisch unbedeutend. Das überschwängliche Lob, das seinem 1776 anonym erschienenen Aufruhr von Pisa zu Theil wurde, brachte ihm aber eine große Meinung von seinem Talente bei, die ihn zu einem hohlen, verlogenen Pathos verleitete. Wenn es seinem „Aufruhr" auch nicht wie dem „Ugolino" an einem Gegenspieler fehlt, so tritt dieser doch erst spät, im dritten Acte, auf. Der Gedanke Ruggieri's, dem Gegner die ehrgeizigen Pläne, die ihn verderben sollen, selbst in die Seele zu spielen, ist an sich ein ganz brauchbares Motiv, nur ziemlich ungeschickt hier verwendet. Noch in demselben Jahre erschien Graf Karl von Adelsberg, ein Ehebruchsdrama, das an die criminalistischen Dramen der altenglischen Bühne erinnert. Obschon die Personen zum Theil den höheren Lebenskreisen angehören, ist Sprache und Gesinnung doch abschreckend niedrig, stellenweise sogar pöbelhaft. Nichtsdestoweniger begegnete das Stück nur mäßigem Tadel, sogar manchem Lob. Es ist wahrscheinlich, daß Wagner darauf großen Einfluß gewonnen, vielleicht auch Lenz. Von Götz scheinen nur einige Motive entlehnt. Etwas ansprechender ist das Ritterstück Robert von Hoheneden (1778), welches in einzelnen Parthien eine auffällige Aehnlichkeit mit Maier's Sturm von Boxberg zeigt. In einem Jahre mit diesem erschienen, ist es fraglich, welches von beiden das vom andern beeinflußte ist. Götz hat jedenfalls mit als Muster gedient. Es behandelt die Liebe zweier Männer zu einem und demselben Mädchen, welches in die Gewalt des ungeliebten Mannes fällt, im Momente der höchsten Bedrängniß jedoch von dem Geliebten befreit wird. — Das anonym erschienene Singspiel Siegfried ist der letzte dramatische Versuch des zu seiner Zeit überschätzten und von Gödeke dem Geniewesen zugerechneten Mannes.

Auch in München dachte man schon um 1765 daran, ein stehendes

Theater zu errichten.*) Was aber damals nicht zu Stande kam, wurde etwas später von der dortigen, 1759 gegründeten Akademie der Wissenschaften mit etwas besserem Erfolge wieder in Angriff genommen. Nicht wenige ihrer Mitglieder, wie der Graf Savioli-Corbelli, Graf Törring-Seefeld, Lorenz Westenrieder, bethätigten sich selbst für die Bühne, was noch viele andere Versuche, besonders von Seiten des baierschen Adels nach sich zog. Einen höheren Aufschwung nahm das Theater, nachdem Kurfürst Karl Theodor seine Residenz nach München verlegt, die von ihm in Dienst genommene Marchand'sche Truppe dahin versetzt und den Grafen Seeau zum Intendanten des Schauspiels, der Oper und des Ballets ernannt hatte, obschon Westenrieder in seinem „Jahrbuch der Menschengeschichte" und Strobel in seinem „Dramatischen Censor" über die allzugroße Begünstigung des Ausländischen klagten. In der That gingen die auf die Entwicklung eines nationalen Theaters gerichteten Anstrengungen noch fort und fort hauptsächlich von den Mitgliedern der Akademie aus.

Hier muß nun in erster Linie Joseph August Graf Törring-Cronsfeld**) genannt werden, geb. 1754 zu München, gest. daselbst am 9. April 1826 als Präsident des Staatsraths. Hat Otto Brahm (a. a. O.) auf ihn doch sogar wesentlich die Verbreitung des Ritterdramas zurückgeführt. Törring war theils vom Götz, theils von Shakespeare angeregt worden, und zwar hatte in ersterem besonders das patriotische Element großen Eindruck auf ihn gemacht, das er nun stärker hervorhob und noch mit dem politischen Interesse verband. Hieraus entsprangen daher auch die Hauptmotive seines bereits 1779 vollendeten, aber erst 1785 wider Willen des Autors (in Klagenfurt) veröffentlichten Dramas Kaspar, der Thorringer. Es behandelt die Auflehnung eines edlen Vasallen gegen seinen, die angeerbte Gewalt mißbrauchenden Landesfürsten. Schon Klinger hatte dieses im Götz gestreifte Motiv zu breiterer Ausführung gebracht, es aber bis dahin immer nur nebenbei, und nicht im Geiste des Ritterdramas verwendet. Hier war es nun ganz in diesem Sinne, und

*) Fr. Grandaur. Chronik des Königl. Hof- und Nationaltheaters in München. S. 3 u. f. München 1878.

**) S. O. Brahm a. a. O.

tiefer ergriffen und zum Mittelpunkte der Handlung gemacht worden. Der Dichter war in der Lage gewesen, den Stoff nicht nur der Geschichte seines Vaterlandes, sondern auch den Traditionen seines eigenen Hauses und Geschlechts zu entnehmen. Kaspar, der Thorringer, ist wie Götz eine edle Natur, welcher ursprünglich Verrath und Treubruch ganz fern liegt, der aber das Wohl des Staats und des Landes noch höher, als der Gehorsam gegen den Fürsten gilt. Durch das Gebahren seines Landesherrn wird er zur Empörung gegen denselben fortgerissen, nicht jedoch ohne ihn zuvor zur Umkehr ermahnt zu haben und dafür vom Meuchelmorde bedroht worden zu sein. Doch mischt sich in sein Verfahren bald auch der Ehrgeiz mit ein. Um nun sowohl dieses, als auch die Vermessenheit jeder Auflehnung gegen die angeerbte fürstliche Gewalt in's Licht zu stellen, führt der Dichter, wahrscheinlich von Shakespeare angeregt, ein romantisches Geister- und Zauberwesen in sein ohnedies auf theatralische Wirkungen stark berechnetes Stück ein. Alles läßt einen tragischen Ausgang erwarten, dem der Dichter jedoch plötzlich durch eine herbeigeführte Aussöhnung ausbeugt. Es liegen in diesem Stücke, wie man sieht, die Elemente zu einer tragischen Handlung wirklich vor, nur daß sie Törring nicht genügend zu benutzen und auszubilden verstand. In der Technik folgt er ganz dem Vorbild des Götz. Auch das Streben nach historischem Colorit hat er mit diesem gemein; wogegen es auffällt, daß er die so häufig wechselnden Localitäten oft nicht einmal näher bezeichnet. „Die Scene wechselt" — heißt es nicht selten bei ihm. Törring mochte die Veröffentlichung des Stücks vielleicht für gewagt halten. Er widersetzte sich daher auch in Baiern der Aufführung. Dafür wurde es um so mehr auf anderen deutschen Theatern gegeben. Sechs Auflagen erschienen bis 1785 davon, denen bis 1811 noch vier andre folgten, keine jedoch von Törring autorisirt. Er hatte, wie er sagt, dieses Drama in Folge einer Wette geschrieben. Dagegen erschien sein zweites Drama: Agnes Bernauerin wennschon anonym, so doch von ihm selber veranlaßt, schon 1780 im Druck. Ein Jahr später ward es mit seiner Genehmigung in Mannheim gegeben. Diesmal hatte der Dichter das Motiv einer unter dem Standesunterschied leidenden Liebe in bedeutender Weise begriffen, indem er jenen nicht als bloßes Vorurtheil auffaßte, sondern mit dem Staatswohl in Verbindung brachte und der ganzen Darstellung einen patriotischen Cha-

rakter verlieh. Das Familienstück war hiermit auf historischen Boden verlegt und zugleich wirksam mit dem Ritterstück in Verbindung gebracht. Auch wußte der Dichter seinem Familiengefühl in der Figur des alten Thorringer, der freilich nur Episode ist, zugleich noch Rechnung zu tragen. In der Behandlung zeigt er entschiedene Fortschritte. Er erscheint durchgehend maßvoller. Der Scenenwechsel ist in den meisten Acten auf nur einen einzigen beschränkt. Die Handlung vermeidet in ihrer knappen, gedrängten Darstellung fast alles Episodische und zeigt einen geschlossenen Aufbau. Die Bühnenwirkung ist fest im Auge behalten, die Führung der Scene im Ganzen verständig. Nur die Versöhnung von Vater und Sohn wird theils durch eine Umbiegung des Charakters des Vaters, theils dadurch herbeigeführt, daß dieser in völlig unberechtigter Weise die Schuld ganz von sich ab auf den Bösewicht des Stückes, den Vicedom, wälzt. Was aber würde der Herzog wohl selber gethan haben, wenn ihm der Vicedom nicht durch die gerichtliche Ermordung der Bernauerin zuvorgekommen wäre? Der Zuschauer wird also mit dieser Versöhnung nur sophistisch überrumpelt. Charakteristik und Ausdruck der Rede bilden die schwache Seite des Stücks, sie zeigen am deutlichsten den ungeheuren Abstand vom Götz. Gleichwohl gehört Agnes Bernauerin nicht nur zu den wirksamsten, sondern auch zu den besseren Stücken der Zeit. Der Erfolg war ganz beispiellos. Er erklärt allein die Verbreitung, die damals das Ritterstück nahm. Schröder soll mit dem Albrecht den ersten Hervorruf auf der Hamburger Bühne errungen haben.

Trotz dieses Erfolgs hat sich Törring nie wieder auf der Bühne versucht; weil er, wie es in einem seiner Briefe an Dalberg heißt, nicht die Kraft in sich fühlte, seine Agnes wieder erreichen zu können; sodann weil er „selbst eines Shakespeare's Glorie für einen deutschen Edelmann, einen zum hohen Dienst des Staats gehörenden Bürger nicht für rühmlich" erachtete und endlich, weil er die Bühne nicht für den schicklichen Raum hielt, höhere Zwecke zu erstreben, die ihn etwa zur Production reizen könnten.

Agnes Bernauerin erschien bis 1791 in zwölf verschiedenen Auflagen und hielt sich bis in das dritte Decennium unsres Jahrhunderts auf einzelnen Bühnen. Sie rief mehrere Fortsetzungen und verschiedene Nachbildungen hervor, von denen aber keine den Erfolg der

Törring'schen wieder errang.*) Auch Soden's Ignez de Castro (1784) darf trotz des andern Costüms und Colorits als dazu mitgehörig bezeichnet werden. Auch sie hatte großen Erfolg, den größten all seiner vielen Dramen.**) Der Pedro soll eine Glanzrolle Fleck's gewesen sein. In Baiern betheiligten sich damals noch J. N. Lengenfelder (Ludwig IV., 1780), Anton Nagel (Der Bürgeraufruhr in Landshut, 1782), Einzinger von Enzing (Ludmillen's Zu Bogen Brauttag), Max Bleimhofer (Die Schweden in Baiern, 1783), Lorenz Hübner (Hainz von Stein, 1782 und Camma, 1784) und Babo am Ritterstück. Auch ein anonym erschienenes Drama „Ludwig der Strenge" (1782) mag noch genannt werden, weil es mehrere andre Dichter (wie Ziegler und Hagemann) zur Nachfolge reizte. Nur Babo aber verdient mit seinem Otto von Wittelsbach hier eine eingehendere Beachtung.***)

Franz Marius von Babo, am 14. Januar 1756 zu Ehrenbreitstein geboren, 5. Januar 1822 zu München gestorben, war mit der Marchand'schen Gesellschaft nach München gekommen und functionirte als Secretär an dem neuen Theater. Er war damals schon als Bühnendichter ziemlich bekannt und bereits 1776 mit seinem Arno

*) Siehe darüber O. Brahm, a. a. O. S. 37 Anm.

**) F. J. H. Graf von Soden, geb. 4. Dec. 1754 zu Ansbach, erhob sich sehr rasch im Staatsdienst, und lebte längere Zeit als preuß. Gesandter und Geheimrath in Nürnberg, 1790 wurde er in den Stand der Reichsgrafen erhoben. Nachdem er sich 1796 in's Privatleben zurückgezogen hatte, gründete er 1804 ein stehendes Theater in Bamberg, das er 1810 an Holbein übergab. Seit dieser Zeit lebte er in Erlangen, und starb 1831 zu Nürnberg. Er hat der Bühne eine ganze Reihe von Stücken gegeben und war vor Schiller's Wallenstein ein hauptsächlicher Vertreter des historischen Dramas, wofür sein Ernst Graf von Gleichen (1791), die Spanier in Peru und Mexico (1793), Anna Boleyn (1794) und Kleopatra (1794) genannt werden mögen. Später folgte noch Franz von Sickingen (1808) und Francisco Pizarro, so wie unter dem Einfluß des wiederauflebenden classischen Dramas Virginia (1805) und Medea. Er war überhaupt den verschiedensten Einflüssen zugänglich. Er schrieb ein Volksschauspiel Dr. Faust (1797), eine Fortsetzung zu Menschenhaß und Reue (zweiter Theil) 1801; dazwischen mehrere Operetten und Lustspiele. Mit dem spanischen Theater scheint er schon früh vertraut gewesen zu sein, worauf eines seiner ersten Stücke: Der schmerzliche Zwang hinweist. 1820 gab er auch Uebersetzungen einiger Dramen von Lope de Vega heraus: La carbonera; La quinta de Florencia und Los tres diamantes.

***) Siehe O. Brahm (a. a. O.) S. 37 Anm.

entschieden für die historische Richtung im Drama eingetreten, so daß er in diesem Stücke sogar sich jedes Liebesverhältnisses enthalten hatte. In München erhielt er noch überdies als Professor der Aesthetik Anstellung an der Akademie und 1793 wurde er auch noch zum Studiendirector der Militärakademie ernannt. 1781 trat er mit seinem Hauptwerk Otto von Wittelsbach auf der Bühne (München*) hervor. Der Druck ist vom Jahre 1782. Es behandelt den Fürstenmord in der Form eines historischen Ritterstücks. Der Archivregistrator A. G. Meißner zu Dresden (später Professor der Aesthetik zu Prag (1785) und Consistorialrath zu Fulda (1804), geboren 3. November 1753 zu Bautzen, gestorben 18. Februar 1807, der sich durch seine historischen Romane einen Namen gemacht, ging ihm hierin in seinem einzigen Drama Johann von Schwaben (1780) voraus. Doch war es ursprünglich, gleich seinem dramatisirten Romane Bianca Capello, wenig mehr als eine dramatisirte Erzählung, die überarbeitet jedoch ein beliebtes Bühnenstück wurde. Der Tyrannenmord war, wie wir sahen, eines der dichterischen Losungsworte des Hainbundes. Auch Goethe beschäftigte sich lange mit einem Julius Cäsar, wenn auch nicht, wie er später behauptet, im Sinne der republikanischen Freiheit. Klinger berührte dieses Motiv ebenfalls wiederholt. Entschieden ward es von Schiller in seinem Fiesko ergriffen. Mißleitete Fürsten, verdienstvolle, doch übelbelohnte Staatsdiener, das höfische Streberthum und Günstlingswesen, so wie der Mißbrauch der Aemter gehörten schon seit länger zu den immer wiederkehrenden Figuren und Motiven der Bühne. Das Alles ist nun von Babo in seinem Otto von Wittelsbach in wirkungsvoller Weise ergriffen, mit patriotischer Tendenz auf den tragischen Kothurn erhoben und, mit allen Effecten des Ritterdramas ausgestattet, zu einem geschickt gearbeiteten Stücke vereinigt worden. Mehr als in andre Ritterdramen ist in dieses mit der Nachahmung des Götz auch der Sturm und Drang der Zeit eingedrungen. Aber auch Törring hat Einfluß gehabt und noch länger als dessen Agnes hat es sich auf der Bühne behauptet.**) Babo schrieb noch ver-

*) Es zog hier nach der zweiten Vorstellung das Verbot aller vaterländischen Stücke nach sich, welches erst nach Karl Theodor's Tode (1799) unter Babo's Direction wieder aufgehoben wurde.

**) Gödeke giebt nichtsdestoweniger bis 1793 nur vier Auflagen an.

schiedene andere Dramen,*) von denen sich besonders „Die Strelitzen“ (1790) und das Lustspiel „Der Puls“ (1804) größeren Beifalls erfreuten. Zu Anfang der Neunziger Jahre erhielt er das Amt eines Büchercensurraths, 1797 nach Seeau's Tode wurde er als Commissar mit der Leitung der Bühne betraut und 1805 zum Intendanten derselben ernannt. Seine Direction war nicht ohne Verdienst, doch hatte er kein rechtes Verständniß für die Bedeutung unserer beiden großen classischen Dichter. Das Kassenergebniß stand ihm so hoch, daß er Kotzebue, ja selbst Ziegler, mehr als billig begünstigte. Es fehlte ihm daher nicht an Gegnern, was von seinem Nachfolger Karl August Delamotte benutzt wurde, so daß er 1810 seine Entlassung ohne Weiteres erhielt.

Kotzebue und Zieglere rgriffen auch selbst noch das Ritterstück, wie sie als betriebsame Bühnenschriftsteller sich überhaupt jeder Form, die auf dem Theater Glück machte, zu bemächtigen suchten. Jener schrieb seine Adelheid von Wulfingen (1789?) und Johanna von Montfaucon (1800), dieser: Rache für Weiberraub, Mathilde von Gießbach, Die Pilger und Weiberehre. Ich komme auf Beide an andrer Stelle zurück. Auch der mit Schiller befreundete Huber**) mag mit seinem: Das heimliche Gericht (1790), welches zuerst in der Thalia (5. Heft) zum Abdruck gelangte, noch hervorgehoben werden, da es ein Nebenmotiv des Götz zu breiterer Ausführung brachte und hierdurch eine Menge Nachahmungen im Roman und im Drama — wie „Ida oder das Vehmgericht“ von J. Komareck (1792), und „Das Vehmgericht“ von August Klingemann (1810)) — hervorief. Auch auf Kleist's „Käthchen“ wirkte es hierin möglicherweise ein.

Wenn ich erst jetzt mich zu Schiller wende, der früher als mehrere

*) Ida, die Frau von zwei Männern, Trauerspiel in fünf Acten; Dagobert der Frankenkönig, Trauerspiel in fünf Acten 1787; Die Strelitzen, heroisches Schauspiel in vier Acten 1790; Die Maler, Lustspiel in einem Aufzug 1791; Das Bürgerglück, Lustspiel in drei Aufz. 1792; Der Puls, Lustspiel in zwei Aufz. und Genua und Rache, Trauerspiel in fünf Aufz. 1804.

**) L. F. Huber, 15. April 1764 zu Paris geb., gest. 24. Dec. 1804, schrieb noch das Schauspiel: Ethelwolf, oder Der König kein König, und mehrere Uebersetzungen aus dem Französischen, u. a. Figaro's Hochzeit. Auch seine Frau, Therese Huber, Tochter des berühmten Philologen Heyne, die eine Zeit lang das Cotta'sche Morgenblatt redigirte, schrieb und übersetzte mehrere Lustspiele.

der vor ihm genannten Dichter mit seinem ersten Drama hervortrat, so geschieht es nicht sowohl um diesem Abschnitt einen würdigen Abschluß zu geben — denn sicher war er neben Goethe der einzige Dichter, durch welchen die Genieperiode in der Geschichte des deutschen Dramas Epoche macht — sondern weil er mit seinen Jugendwerken diesem zugleich eine ganz neue Richtung gab.

Johann Christoph Friedrich Schiller*) wurde am 10. November 1759 zu Marbach in engen und dürftigen Verhältnissen geboren. Sein Vater, obschon aus guter Familie, hatte sich von der Barbierstube aus den Weg zum Regimentsfeldscher mühselig erkämpft und mußte im Drange der Noth, nachdem er sich nach mehrjährigem Kriegsleben als Wundarzt in Marbach niedergelassen und hier sich verheirathet hatte, ein neues wanderndes Kriegsleben beginnen, in welches er zuletzt seine Familie für einige Zeit mit hereinzog. Sie mußte zuerst nach Gmünd, dann nach Lorch übersiedeln, bis sie 1766 dauernde Niederlassung in Ludwigsburg fand, wo der Vater, der sich durch aufopfernde Hingabe an den Dienst des gewaltigen Herzogs Karl Eugen bis zum Hauptmann emporgebracht hatte, nach langem rastlosen Leben eine ruhigere Stellung fand. Bei der Dürftigkeit der Lebensverhältnisse, in denen Friedrich's Kindheit verlief, trug dieser Wechsel sehr zur Erweiterung seines Gesichtskreises, seiner Kenntniß von Welt und Menschen bei; zumal es zuletzt nicht sowohl darauf ankommt wie viel, als wie das Auge sieht und die Seele das Gesehene erfaßt. Besonders mußte Ludwigsburg, in dem sich damals der Glanz einer stolzen, üppigen Hofhaltung entfaltete, auf die leichtentzündliche Phantasie des Knaben einen bedeutenden Eindruck machen; vor Allem das Opernhaus mit seinen glänzenden Schaustellungen, die er schon früh kennen lernte und mit ausgeschnittenen Figuren nachzuahmen versuchte. Der dramatische Dichtungstrieb entwickelte sich bald

*) K. Hoffmeister, Schiller's Leben, Geistesentwicklung und Werke. Stuttg. 1838—42. — Palleske, Emil. Schiller's Leben und Werke. Berl. 1858. — Düntzer, H. Schiller's Leben. Leipz. 1881. — Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Stuttg. 1856. — Schiller's Briefwechsel mit Körner. Berl. 1847. Schiller's Briefwechsel mit seiner Schwester Christophine und seinem Schwager Reinwald. Leipz. 1875. — Erste Gesammtausgabe. Stuttg. 1812—15. Die historisch-kritische Ausgabe von Gödeke. Stuttg. 1868—76.

und der Vater weist den ersten dramatischen Versuch: „Die Christen“ dem 13. Jahre des Sohnes zu.

Wie ärmlich im Ganzen sein Leben gegen das behäbige, vielseitige, sonnige Goethe's auch war, so ist doch diese frühe Entwicklung theatralisch-dramatischer Neigungen durchaus nicht die einzige Aehnlichkeit, welche die Kindheit Beider darbietet. Auch in das seine warf die Mutterliebe die alle guten Keime seines Gemüths weckenden Strahlen, auch er fand in einer Schwester eine Vertraute und treue Genossin, auch auf ihn wirkte der Vater mit seiner strengen, harten Natur, unbeugsamen Gehorsam fordernd, wie er selbst sich widerspruchslos dem Willen seines Dienst- und Kriegsherrn zu unterwerfen gewohnt war, auf die Entwicklung seines Charakters ein. Auch er hat diesem, bei aller Verschiedenheit beider Väter, den sittlichen Ernst, den starken Bildungs- und Thätigkeitstrieb und das ehrgeizige Streben, sich emporzuarbeiten, zu verdanken. Wie viel ihm überhaupt bei allem Mangel das Leben noch bot, sollte er bald genug inne werden, als der zur Theologie bestimmte 14jährige Knabe plötzlich vom Herzog als Schüler für die Militärakademie gefordert wurde — ein Befehl, für den Schiller's Vater keinen Widerspruch kannte, wie der Herzog ihn auch gewiß nicht geduldet hätte.

Der Eintritt in diese Anstalt riß aber den Zögling für viele Jahre so gut wie ganz von seiner Familie los, da, so lange er derselben angehörte, ein ganz nur auf die Schule beschränkter Verkehr mit letzterer unter strenger Controle gestattet war. Da der Herzog mit dieser Anstalt, die sein Steckenpferd war, den Ehrgeiz verband, nützliche, aber vor Allem fügsame Beamte zu erziehen, so läßt sich begreifen, wie sehr der dabei angewendete militärische Zwang und die systematische Anleitung zur Heuchelei die freisinnige Seele des jungen Schiller empören mußte, zumal es kein Mittel gab, sich ihnen zu entziehen. Doch war es ohne Zweifel neben der mangelhaften Kost mit Ursache, daß er in ein längeres Siechthum verfiel, das seine Fortschritte hemmte. Genährt wurde der unterdrückte Freiheitsgeist aber dadurch, daß es den Schülern gelang, eine Menge an- und aufregender Schriften einzuschmuggeln, zu denen Shakespeare, Lessing, Haller, Ossian, Klopstock, Goethe, Klinger, Rousseau gehörten. Losgerissen von seiner Familie, suchte sein leidenschaftlich erregtes Herz Ersatz in schwärmerischer Freundschaft, durch die bald eine Anzahl gleich-

gestimmter Geister zu einem, der Liebe zur Dichtung geweihten Bunde vereinigt wurden. Wie groß die poetische Neigung damals in Schiller schon war, geht daraus hervor, daß in den Urtheilen, welche die Schüler gelegentlich über ihre Mitschüler abgeben mußten, bei mehr als der Hälfte von ihnen es über den fünfzehnjährigen Schiller heißt, es sei ihm große Einbildungskraft und Neigung zur Poesie und besondere Anlage zur Tragödie eigen. Er muß sich daher auch schon damals wieder mit dramatischer Dichtung beschäftigt haben. Er selbst nennt Absolon sein erstes Drama, zu dem er ähnlich wie Goethe von Klopstock angeregt worden war, der überhaupt anfangs den größten Einfluß auf ihn ausübte, dann ward er freilich von Götz, Clavigo, Werther und Shakespeare völlig verdrängt. Ein Aufsatz im Schwäbischen Magazin (Januar 1775): „Zur Geschichte des menschlichen Herzens", worin von einem unnatürlichen Bruder erzählt wird, reizte ihn zu dramatischer Bearbeitung an. Doch wurde dieser Plan gegen einen andern zurückgelegt, zu dem der Selbstmord eines Studenten Veranlassung gab und der in „Der Student von Nassau" wirklich zur Ausführung kam, dann aber vernichtet wurde. Tiefen Eindruck übten bald darauf die beiden Concurrenzstücke von Klinger und Leisewitz auf ihn aus. Schon damals faßte er den Plan, dasselbe Motiv zu behandeln, wozu er sich die Geschichte des Cosmo von Medici ausersah, ohne zu bemerken, daß diese auch jenen beiden Dramen zu Grunde lag. Der Gedanke gewann jedoch, und zwar erst später, eine wesentlich andere Form.

Daneben floß auch die lyrische Ader. In diesen Gedichten machte sich die unterdrückte Seele des Jünglings Luft. Sie stehen in einem schreienden Gegensatz zu den in seinen Schularbeiten ausgesprochnen Gesinnungen, in denen er den Despotismus des Herzogs verherrlichen mußte. Doch hatte er schon damals den Muth, sie, wenn auch anonym, im „Magazin" veröffentlichen zu lassen. Dem Herzog konnte der gefährliche Hang seines Geistes aber zuletzt kein Geheimniß bleiben. Bei aller Anerkennung seiner außergewöhnlichen Begabung setzte er ihn daher geflissentlich gegen Andere zurück. So wurde die kühne Behandlung einer Examenarbeit „Philosophie der Physiologie" zwar von den Lehrern belobt, vom Herzog aber zum Druck nicht zugelassen, vielmehr verordnete er, daß Schiller noch ein Jahr länger auf der Schule zu bleiben hätte. Bald darauf reizte ein Besuch Goethe's, der in

Begleitung des Herzogs von Weimar die Anstalt besichtigte, den Ehrgeiz des Jünglings auf's mächtigste auf. Auch Dalberg sah er schon bei dieser Gelegenheit. Unter diesem Eindruck griff er auf den alten, den Leisewitz-Klinger'schen Stücken verwandten Plan wieder zurück. Es entstand jenes Drama, in dem er, nach seiner Erläuterung, „einen erhabnen Verbrecher mit dem ehrwürdigen Räuber Roque nach Shakespeare'schen Vorbild zu verschmelzen suchte" und welches unter dem Titel: „Die Räuber" eine so tumultuarische Wirkung hervorbringen sollte. Auch bei seinem endlichen Abgange von der Anstalt (Dec. 1780) zeigte sich wieder das Uebelwollen des Herzogs. Schiller hatte als Fachwissenschaft Medicin studirt. Während sein Freund Hoven als Medicus practicus entlassen wurde, erhielt er nur die Bestallung eines Militärfeldschers mit dem Titel Regimentsmedicus.

In Stuttgart, wohin derselbe versetzt wurde, beendigte er seine Räuber. Obschon dieses Drama, so wie die Stücke, die es hervorrief, nur einen Seitenzweig des Ritterdramas bilden, hat Götz doch weniger unmittelbar darauf eingewirkt, als Shakespeare mit seinem Lear, Richard III., Othello, ja selbst als Klinger und Leisewitz; die beiden Letzteren besonders auf seine Sprache, nur daß Schiller sie an Schwung, Glanz und an Raffinement überbot. Auch der Humor des Dichters weist mehr noch auf Klinger in seinen späteren Dramen (Grisaldo, Sturm und Drang) als auf Götz, doch zugleich noch auf Shakespeare hin. Doch zeigt sich dabei überall die aus dem Vollen schöpfende Originalität des Dichters. Auch Möller mit seiner „Sophie oder der gerechte Fürst" dürfte auf einzelne Züge im Charakter Karl's eingewirkt haben, wenigstens kannte Schiller schon damals das Stück, was für „Die beiden Alten" von Lenz keineswegs festgestellt ist, da Schiller ja eben so gut wie letzterer die diesem Drama zu Grunde liegende Begebenheit kennen konnte. Auf den Geist der Dichtung hat Rousseau sicher mit Einfluß gehabt. Schiller weist selbst darauf hin, indem er sich von ihr eine ähnliche Erschütterung versprach, als sie dessen Emil hervorgebracht hatte. Das Stück ist zu Gunsten eines erträumten besseren Naturzustands gegen die zum Theil fictive Verrottung der gesellschaftlichen Zustände gerichtet. Moor tritt weniger als der Wiederhersteller der mit Füßen getretenen Menschenrechte, denn als Rächer derselben auf. Das Stück mußte einen um so aufregenderen Eindruck hervorbringen, als die unmittelbare Gegenwart darin dargestellt

werden sollte. Nie war noch ein Dichter mit einer ähnlichen Kühnheit auf die Bühne getreten. Wie er zugleich Bewunderung und Entsetzen hervorrief, mußte er auch überschwänglichem Lob und schärfstem Tadel begegnen. Beides war bis zu einem gewissen Grade gerechtfertigt. Wie wäre dies anders denkbar gewesen bei einer Dichtung, in welcher eine exaltirte Phantasie die Erfahrung fast überall anticipirte, in der mit einer seltenen Frühreife noch so große Unreife, mit einer sich in's Schwärmerische verlierenden Phantastik ein keinen Cynismus scheuender Realismus, mit so viel Größe, Schönheit und Adel so viel Rohheit und Geschmacklosigkeit, mit einem so überraschenden Blick und Gefühl für das Dramatische und Theatralische, doch so viel Unzulängliches in der Motivirung, und bei so tiefen Einblicken in die Natur der menschlichen Seele doch wieder eine so große, in den auffälligsten Verzeichnungen hervortretende Unkenntniß derselben verbunden erschien. Mit Recht hat man gesagt, daß das beschwichtigende Vorwort, welches Schiller der Dichtung vordrucken ließ und worin er mit leidenschaftlicher Sophistik die Moral derselben erweisen wollte, der wahren Absicht nur als Deckmantel dienen sollte, da in Wahrheit das Herz des Dichters auf Seiten desjenigen stände, welcher die Parteilichkeit der Vorsehung, wenn auch noch so vermessen, gut machen und Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht erhalten zu können glaubte. Der Dichter konnte mit der Schlußwendung, die er dem Drama gab, unmöglich seine wahre Absicht verhüllen, die er demselben mit dem Motto*) an die Stirne geschrieben hatte. Trotz aller ästhetischen und sittlichen Einwürfe mußte man aber doch fast allseitig anerkennen, daß sich in dieser Dichtung ein dramatisches Genie und ein wenn auch noch aus dunkler Verworrenheit sich an's Licht emporarbeitender tief ethischer Geist offenbare.

Da Schiller keinen Verleger fand, so entschloß er sich, trotz seiner Geldnoth, das Stück auf eigne Kosten drucken zu lassen. Doch scheint es, als ob Schwan ihn hierzu doch mit behülflich gewesen sei, da Schiller ihm wohl kaum aus einem andern Grunde die ersten Druckbogen überschickt haben konnte. Auch erschien nicht nur bei ihm die zweite Auflage,**) sondern er hatte sich auch sofort für die Aufführung

*) Den Ausspruch des Hippokrates: Quae medicamenta non sanant ꝛc. so wie die Vignette mit der Unterschrift: In tirannos.

**) Gödeke giebt bis 1805 14 verschiedene Ausgaben an, die aber zum Theil

bei dem ihm befreundeten Dalberg verwendet. Am 13. Januar 1781 wurde das Stück mit großem Erfolge im Beisein des Dichters gegeben, der heimlich herzugereist war. Iffland galt als Franz für unübertrefflich. Doch auch Beck als Karl, Beil als Schweizer, Meyer als Hermann gefielen dem Dichter außerordentlich. Weniger zufrieden war er natürlich damit, daß Dalberg die Handlung in die Zeit des Landfriedens zurückverlegt hatte.

Schon damals war Schiller mit seinem Fiesko beschäftigt, zu dem ihn Rousseau und Robertson's Geschichte Karl V. angeregt hatten. Hierin wollte er ursprünglich den sich selbst überwindenden großherzigen Republikaner auf die Bühne bringen. Dalberg forderte ihn auch zu einer Bühnenbearbeitung des Götz auf, die jedoch unterblieb. So verdient sich dieser um die Einführung Schiller's auf das Theater gemacht hat, so darf doch nicht verschwiegen werden, daß er sich schon hier im Geldpunkte nicht großmüthig, ja nicht einmal anständig gegen den in doch so gedrückten Verhältnissen lebenden Dichter benahm. Er erstattete ihm nichts als die Reisekosten für sich und zwei Freunde. Um so mehr sind wir ihm zu Danke verpflichtet, daß er Schiller bei einem zweiten Besuche in Mannheim nicht nur H. L. Wagner's Theaterstücke zur Beurtheilung gab, durch die er die erste Anregung zu dem Trauerspiel Kabale und Liebe empfing, sondern ihn, was noch mehr wiegt, zu einer dramatischen Bearbeitung der Geschichte des Don Karlos aufforderte.

Die vielen widersprechenden Urtheile, welche die Räuber erfuhren, verleiteten den Dichter zu einer allerdings sehr objectiv gehaltenen Selbstkritik, welche Anfang 1782 im Würtembergischen Repertorium der Literatur, es versteht sich anonym, erschien.

Nachdrucke waren, darunter die 1783 erschienene Plümicke'sche Bearbeitung. 1792 erschien eine englische Uebersetzung: The robbers in London, gegeben wurde es aber erst in einer gemilderten Uebertragung von Holman: The crossknights. In Paris erschien 1793 eine Uebertragung von La Martelière: Robert, chef des brigands mit einer Fortsetzung Le tribunal redoutable von demselben. (Die allg. Lit. Zeit. 1794. 1 S. 543 und die N. Bibl. der Wiss. 58 S. 1128 berichten darüber.) Auch Schiller selbst trug sich eine Zeit lang mit dem Gedanken einer Fortsetzung. Dagegen erschien eine deutsche Fortsetzung von Frau von Wallerrodt. Mainz und Hamb. 1801, sowie eine Bearbeitung (Die Räuber) für das Puppentheater von Constantin. Hamb. O. J. 16.

Inzwischen war seine Autorschaft aber bekannt und sein zweimaliger heimlicher Besuch in Mannheim dem Herzog verrathen worden, der über den also entarteten einstigen Zögling seiner Anstalt zwar höchst aufgebracht war, nach den üblen Beurtheilungen, die sein tyrannisches Verfahren gegen Schubart hervorgerufen, sich aber so sehr es ihm möglich zurückhielt und nur einen kurzen Arrest über seinen Regimentsmedicus verhängte. Allein eine den Kanton Graubündten betreffende anzügliche Stelle seiner Räuber hatte inzwischen auch noch eine Beschwerde zur Folge, welche der Herzog zum willkommenen Vorwand nahm, dem Dichter den Befehl zugehen zu lassen, „nichts Literarisches mehr zu schreiben oder mit Ausländern zu communiciren". Da eine Milderung dieses Urtheils nicht zu erlangen war, so blieb dem bedrängten Dichter, wenn er seinen innersten Beruf nicht preisgeben wollte, nichts als die Flucht, d. i. die Trennung von Heimath und Familie, übrig. Natürlich suchte er zunächst Hülfe in Mannheim, besonders bei Dalberg zu finden. Diesem wog aber die Freundschaft und Gunst des Herzogs Karl Eugen zu schwer. Er schlug Schiller's Bitte um einen Vorschuß auf den Fiesko rund ab und trotz der Befürwortung Iffland's auch die Aufführung des Stücks überhaupt, das Schiller nun in seiner Noth an den hiervon erwünschten Gebrauch machenden Schwan für 1 Louisd'or pr. Bogen verkaufte. Seine Abreise von Mannheim glich einer Flucht. Eine selbst in beschränkten Verhältnissen lebende edle Frau, die Mutter seines Schulfreundes Wolzogen, gewährte dem in all seinen Hoffnungen grausam Getäuschten Hülfe und Schutz.

Inzwischen waren zu den alten Plänen noch verschiedene neue getreten. Fiesko war noch zu beenden, Karlos fing an Gestalt zu gewinnen, ebenso Kabale und Liebe, ein Stück, das damals noch nach der Heldin benannt werden sollte. Doch auch Maria Stuart trat jetzt schon in seinem Geiste hervor, sowie ein Drama, das er Friedrich Imhof benennen wollte und dessen Idee zum Theil in den Geisterseher übergegangen sein dürfte. Ja auch noch ein König Konradin schwebte ihm vor. So groß Schiller's Verlegenheiten damals aber auch waren, so wurde er davon doch nicht zu entschiedener Thätigkeit angespornt. Er schwankte zwischen den verschiedensten Entwürfen und Arbeiten hin und her. Ein Brief Dalberg's (1783), welcher plötzlich den Fiesko verlangte und jetzt Alles als Tugenden für die Bühne be-

zeichnete, was er früher poetisch daran auszusetzen gefunden hatte, bestimmte ihn endlich zum Abschluß wenigstens dieses einen, älteren Stücks, das nun auch bald im Drucke erschien, Dalberg's Beifall fand, der es mit nur wenigen Aenderungen zu geben versprach und Schiller sogar jetzt den Antrag einer festen Anstellung als Theaterdichter machte. Schiller entschloß sich vorläufig nur auf ein Jahr. Der Erfolg des Fiesko in Mannheim, 11. Januar 1784,*) entsprach den Erwartungen aber nicht. Dalberg, immer abhängig von dem Erfolg, referirte selbst über die Vorstellung: „Die Schönheiten — heißt es darin — sind zu häufig (?). Der Dialog hat einen zu hohen Schwung, als daß das Publikum bei der ersten Vorstellung dieses Schauspiels es hätte vollkommen verstehen und sich daran ergötzen können. Es spielt zu lang. Scenen und Dialog hätten gedrungener sein können. Die Maschinerie des Theaters ist zu gehäuft. Die Declamationsscene der Imperiali am Ende des 4. Acts und die darauf folgende Liebesscene der Leonore sind zu gedehnt, weckten Langeweile, so vortrefflich auch erstere und so gut die zweite gesagt und gespielt wurde. Die Scene mit dem Maler hat man von mehr gedrungener Kürze gewünscht.“ Nicht nur hatte das Stück aber gleich damals einen großen Erfolg in Berlin und in anderen Städten, sondern es hat sich auch bis heute auf der Bühne bewährt. Schiller hatte darin in Bezug auf Composition und Charakteristik einen großen Fortschritt gethan. Der Aufbau ist trefflich. Sein genialer Blick für scenische Wirkungen trat noch entschiedener, als in den Räubern hervor. Wenn auch der Bühneneffect zuweilen allzusehr vorherrscht, ist er doch immer mit wahrhaft dramatischer Wirkung verbunden. Mit welcher malerischen Phantasie Schiller darin die dramatische Situation ergriffen, ist erst neuerdings durch die Darstellungen der Meininger in's volle Licht gestellt worden. Andrerseits fehlt es aber auch dieser Dichtung wieder nicht an sehr angreifbaren Stellen. Hettner sucht auch hier im Schluß eine der Absicht des Ganzen die Spitze abbrechende Concession. Mit den Worten Verrina's: „Ich gehe zum Andreas“ sei die Ergebnißlosigkeit des ganzen Aufstandes ausgesprochen. Dies ist aber doch nicht ganz richtig. Die Willkürherrschaft Gianettino's ist vernichtet, die drohende Fremdherrschaft abgewendet

*) Beck gab Fiesko, Iffland Verrina, Beil den Mohren, Katharina Baumann Bertha.

und Fiesko wird von seinem Schicksal ereilt. Für die Mannheimer Aufführung hatte Schiller den Schluß des Stücks übrigens verändert. Vielleicht war es auch die ursprüngliche Absicht des Dichters, dasselbe in solcher Weise zu schließen. Fiesko — von dem er in seiner Ansprache an's Publikum nichts Empfehlenderes zu sagen weiß, als daß ihn J. J. Rousseau im Herzen trug — in dem er den Mann durch den staatsklugen Kopf zu verwickeln suchte, wirft hier zuletzt den verführerischen schimmernden Preis seiner Arbeit, die Krone von Genua, mit göttlicher Selbstüberwindung hin und findet eine höhere Wollust darin, der glücklichste Bürger, als der Fürst seines Volkes zu sein. — „Wenn Jeder von uns — heißt es am Schlusse der Anrede — zum Besten des Vaterlandes diejenige Krone hinwegwerfen lernt, die er fähig ist, zu erringen, so ist die Moral des Fiesko die größte des Lebens." Auch vom Fiesko lieferte Plümicke ohne Autorisation des Dichters eine Bühnenbearbeitung, gegen welche Schiller sich diesmal erhob, doch ohne Erfolg. Sie erlebte drei Auflagen.*)

Die am 15. April 1784 in Mannheim stattfindende Aufführung von Kabale und Liebe glich den etwas schwachen Erfolg des Fiesko wieder aus. Dies war von um so größerer Bedeutung, als Schiller sich hier auf demselben Boden mit Iffland bewegte, der nur eben mit „Verbrechen aus Ehrsucht" einen neuen Triumph gefeiert hatte. Was das Schiller'sche Stück aber dem Publikum besonders empfehlen mochte, erregte dagegen Anstoß nach oben, so daß es bis 1795 hier nur 7 Mal wiederholt worden ist. Das Stück griff tief in die Schäden der Zeit und schonte die herrschenden Klassen nicht. Es ist das revolutionärste Stück, welches jemals die deutsche Bühne betreten hat. Insbesondere traf es aber auch noch durch die Figur der Milford und die Scene mit dem Kammerdiener den Herzog von Würtemberg, so daß es nicht zu verwundern ist, wenn dieser das etwas später merkwürdiger Weise in Stuttgart zur Aufführung gelangte Stück sofort wieder verbieten ließ und Schiller auf seine 1793 an ihn gerichteten Briefe, in denen er die Erlaubniß zu einem Besuch in der Heimath nachsuchte, gar nicht beantwortete, dem versuchten Aufenthalte des Dichters in seinem

*) 1796 wurde das Stück von G. H. N(oehden) und J. S(toddart) in's Englische übersetzt. Die Allg. Lit. Zeit. 1798 und die Neue Biblioth. der schön. Wiss. 60. 1. 552. berichten darüber. Eine italienische Uebersetzung lieferte, Wien, 1841. der Abate Aless. Bazzani.

Lande selbst aber kein Hinderniß in den Weg legte. Daß außer Wagner's Stücken auch noch Gemmingen's Hausvater auf Kabale und Liebe eingewirkt hat, ist bereits von mir dargethan worden. Wie hoch sich Schiller über seine Vorgänger erhob, bedarf keiner Ausführung. Kabale und Liebe ist von allen Familientragödien der Zeit die bedeutendste schon deshalb, weil ihr der Dichter durch Vertiefung des Gegenstandes einen historischen (zeitgeschichtlichen) Charakter gegeben hat. Es ist aber auch eines der wirksamsten Bühnenstücke überhaupt, von einer vorzüglichen Technik. Den Darstellern sind darin eine Anzahl bedeutender und überaus dankbarer Aufgaben geboten. Gleichwohl lassen sich gegen die Charakteristik und Motivirung gewichtige Einwände erheben. Der Dichter hat sich, was erstere betrifft, zu Uebertreibungen verleiten lassen, die sowohl das ästhetische wie das ethische Gefühl verletzen. Mehr noch als in seinen früheren Stücken zeigt sich hier zuweilen jene Verworrenheit, etwas für edel zu halten, was eher den entgegengesetzten Namen verdient. In Fiesko will ich dafür die Scene zwischen Leonore und der Imperiali und zwischen Fiesko und dieser im vierten Acte hervorheben, hier ist in der Scene zwischen Ferdinand und der Lady und in der letzten Scene zwischen Ferdinand und Louise Manches von dieser Art. Daher dieses Stück dem Dichter auch noch härtere Urtheile als die früheren zuzog.*) Im Ganzen fühlte sich Schiller doch so gehoben, daß er vertrauensvoll in die Zukunft sah und Dalberg verschiedene neue Pläne und Vorschläge unterbreitete. Dieser verhielt sich aber nicht nur sehr kühl und ablehnend dagegen, sondern ließ ihm auch seine Stellung am Theater und zwar durch dieselbe Person, den Theaterarzt Meyer, kündigen, welcher schon einmal öffentlich (im Februar 1783) in einem kurzen: „Ueber die Heilart der Schauspielerkrankheiten" überschriebenen Artikel (Berl. Liter. u. Theat. Z.) gegen ihn aufgetreten war. Kein Zweifel also, daß, wie auch die schon früher erwähnte Darstellung des „Schwarzen Mann" von Gotter kurz nach der Kündigung beweist,

*) Das Maßloseste ist darin von Karl Philipp Moritz, geb. 15. Sept. 1757 zu Hameln, gest. 26. Juni 1793, geleistet worden. Er ist bekannt durch sein Verhältniß zu Goethe, seine kunstphilosophischen Schriften und ein Schauspiel, Blunt oder der Gast, das man gewöhnlich als erste Schicksalstragödie aufführt. Er versöhnte sich später mit Schiller und sah sein Unrecht theilweise ein, ohne von Kabale und Liebe selbst darum besser zu denken.

eine gegen Schiller thätige Parthei damals in Mannheim war. Der an Dalberg gerügte Mangel an Charakterfestigkeit und selbständigem Urtheil leistete ihm Vorschub. Der unter den Erwartungen gebliebene Erfolg des Fiesko, der Anstoß, den Kabale und Liebe erregte, sowie endlich ein Brief Schröder's, der Schiller's Talent als einen Ruin für die Bühne bezeichnete, hatten ihn mehr und mehr wieder gegen denselben eingenommen. Und Schiller selbst that das Uebrige, da er grade jetzt wieder ernstlich damit umging, zur ärztlichen Laufbahn zurückzukehren. Dieses Schwanken im Selbstvertrauen des Dichters mußte das schon wankende Vertrauen in einem Manne wie Dalberg vollends erschüttern.

Die Verlegenheit, in welche Schiller auf diese Weise plötzlich gerieth, rief das Erscheinen der Thalia im Selbstverlage hervor; denn der Dichter dreier Werke, wie die Räuber, Fiesko und Kabale und Liebe,*) welche die ganze literarische und theatralische Welt in Bewegung gesetzt hatten, fand damals in Deutschland für seine literarischen Pläne und Ideen nicht einen einzigen Verleger, wohl aber eine ziemliche Zahl von Nachdruckern, die ihn um seinen wohlverdienten Erwerb brachten. Auch Schwan muß unter die letzten gezählt werden, insofern er von den drei ersten Stücken, die er zwar käuflich erworben, immer neue Auflagen drucken ließ, ohne dem nur elend bezahlten Dichter hiervon etwas zufließen zu lassen.

Die Thalia ist für die vorliegende Darstellung nur insofern wichtig, als Don Karlos darin zuerst veröffentlicht wurde. Auch die Uebersetzung der Iphigenia in Aulis und einige Scenen aus den Phönizierinnen, sowie das Fragment „Der Menschenfeind" erschienen darin. Besonders verdient aber hier die Einleitung noch Erwähnung, weil der Dichter darin in gewissem Sinne mit seiner Vergangenheit brach. Nachdem er den Zwang geschildert, in dem sein Talent sich entwickelt, fährt er fort:

„Unbekannt mit Menschen und Menschenschicksal mußte mein Pinsel nothwendig die mittlere Linie zwischen Engel und Teufel verfehlen, mußte er ein

*) Von dem Erfolge des letztgenannten Stücks legt außer den vielen Auflagen auch noch der Umstand Zeugniß ab, daß von 1795—97 in England nicht weniger als vier verschiedene Uebersetzungen erschienen (s. Gödeke, Grundr. I. 1018. 1.), die letzte The minister von M. G. Lewis, der sie 1801 unter dem Titel: The harpers daughter für die Bühne bearbeitete.

Ungeheuer hervorbringen, das zum Glücke der Welt nicht vorhanden war, dem ich nur darum Unsterblichkeit wünschen möchte, um das Beyspiel einer Geburt zu verewigen, die der naturwidrige Beischlaf der Subordination und des Genius in die Welt setzte — ich meine die Räuber. — Dies Stück ist erschienen, die ganze sittliche Welt hat den Verfasser als einen Beleidiger der Majestät vorgefordert. Seine ganze Verantwortung sei das Klima, unter dem es geboren ward. Wenn von den unzähligen Klagschriften gegen die Räuber eine einzige mich trifft, so ist es diese, daß ich zwei Jahre vorher mir anmaßte, Menschen zu schildern, ehe mir noch einer begegnete."

Natürlich ist das Wahre darin auf die Spitze getrieben. Dagegen gilt ein Theil dessen, was er hier mit Recht gegen die Räuber sagt, in gewissem Umfange zugleich noch für seine beiden späteren Stücke. Eine gewisse Anticipation der Erfahrung findet übrigens bei jeder Phantasiethätigkeit statt, was z. B. in höchstem Grade auch bei Goethe im Götz der Fall gewesen war, wie dieser in den Gesprächen mit Eckermann selber bezeugt.

Schiller sagte sich hier in gewissem Umfange von der Manier seiner früheren Dramen los. Don Karlos ist nicht nur darin von ihnen verschieden, daß er in Jamben geschrieben ist,*) sondern auch darin, daß der Humor, der in den früheren Stücken eine so große Rolle gespielt, hier ganz ausgeschlossen erscheint. Der Scenenwechsel war schon in Kabale und Liebe beschränkt, schon hier zeigte sich ein glückliches Streben nach Organisation und wohlgegliedertem Aufbau. Im Don Karlos hat Schiller aber mit vollem Bewußtsein den Versuch gemacht, aus der Verbindung des englischen und des französischen Stils einen nationalen deutschen zu schaffen, ein Princip, an dem er nun fast immer festhalten sollte. Zu diesem Zwecke studirte er damals,

---

*) Schiller glaubt hierzu durch eine Aeußerung Wieland's veranlaßt worden zu sein, der im Merkur geschrieben hatte: „Ein vollkommenes Drama soll in Versen geschrieben seyn, oder es ist kein vollkommnes Drama und kann für die Ehre der Nation gegen das Ausland nicht konkurrieren." „Nicht — fügte er hinzu — als ob ich auf das letztere Anspruch machte, sondern weil ich die Wahrheit jenes Ausspruchs überzeugend erkannte, habe ich diesen Karlos in Jamben entworfen. Aber in reimfreien Jamben — denn ich unterschreibe Wieland's zweite Forderung, daß der Reim zum Wesen des guten Dramas gehöre, so wenig, daß ich ihn vielmehr für einen unnatürlichen Luxus des französischen Trauerspiels, für einen trostlosen Behelf jener Sprache, für einen armseligen Stellvertreter des wahren Wohlklangs erkläre." Uebrigens hat Körner ebenfalls ein Verdienst daran, daß Schiller am Jambus festhielt.

wie der Brief vom 24. August 1784 an Dalberg beweist, die französischen Tragiker. Auch hängt hiermit zusammen, daß der Dichter jetzt mehr auf die Schönheit der Form achtet. Er tritt maßvoller auf, sein Geschmack erscheint geläuterter und gefestigter, ohne daß darum seine Dichtung an genialem Schwung, an Kraft, Glanz und Originalität des Ausdrucks wesentlich eingebüßt hat.

Don Karlos nimmt unter den Schiller'schen Dramen etwa die Stellung ein, wie Faust unter den Goethe'schen. Er bezeichnet den Gipfel seiner Jugendbegeisterung, seiner Sturm- und Drangperiode. Wenn er auch später Werke geschaffen, die wie Wallenstein und Tell um vieles reifer und künstlerisch werthvoller sind, so hat doch in keinem das, was seine Seele im Tiefsten bewegte, einen großartigeren, glänzenderen Ausdruck gewonnen. Schon in einem Brief an Reinwald vom 14. April 1783 heißt es darüber:

„Ich muß Ihnen gestehen, daß ich ihn gewissermaßen statt meines Mädchens habe. Ich trage ihn auf meinem Busen — ich schwärme mit ihm durch die Gegend um. Wenn er einst fertig ist, so werden Sie mich und Leisewiz an Don Karlos und Julius abmessen. Nicht nach der Größe des Pinsels — sondern nach dem Feuer der Farben — nicht nach der Stärke auf dem Instrument — sondern nach dem Ton, in welchem wir spielen. Karlos hat, wenn ich mich des Maases bedienen darf, von Shakespeare's Hamlet die Seele — Blut und Nerven von Leisewiz' Julius, und den Puls von mir."

Der Hauptfehler des Stücks ist die aus zu nebensächlichen Motiven hergeleitete Intrigue und der doppelte Held. Dem Don Karlos ist der Posa über den Kopf gewachsen. Er steht jetzt im Mittelpunkte des geistigen Interesses, wo Karlos eigentlich stehen sollte und im ersten Gedankenentwurfe sicher auch stand. Dies hängt mit der langverzögerten Ausführung dieser Dichtung zusammen, die unter wesentlich anderen inneren und äußeren Verhältnissen und bei ungleich größerer Reife ausgeführt, als empfangen und concipirt worden ist.

Ein andrer Plan, der Schiller ebenfalls sehr am Herzen lag „Der Menschenfeind", kam durch ähnliche Verzögerungen gar nicht zur Ausführung, obschon es in einem Brief an Schröder vom 23. Juni 1787 fast klingt, als ob derselbe bald fertig wäre. Er war dazu durch Shakespeare's Timon angeregt worden, von dem er eine neue Epoche auf dem deutschen Theater erwartete. Doch auch sein Menschenfeind sollte einen ungeheuren Flug nehmen, da ihn, wie er schreibt, nur

derjenige darstellen könne, der, was Schröder gethan, Lear und Hamlet in Deutschland geschaffen habe.

Der Karlos wurde erst 1787 in Dresden vollendet. Ehe Schiller dahin übersiedelte und mit Körners und Huber eine herrliche Zeit verlebte, hatte er eine Begegnung mit dem Herzog von Weimar in Darmstadt gehabt, welche folgenreich für ihn wurde, obschon sie ihm zunächst nur den Titel eines herzoglichen Rathes eintrug. Die Erwartungen, die er an diese Ernennung knüpfte, waren es hauptsächlich, was ihn zur Niederlassung in den Weimar'schen Landen bestimmte.

Den Karlos hatte er an Göschen verkauft. Schröder bat um eine Bühnenbearbeitung. Schiller bot merkwürdiger Weise wieder selbst eine Prosabearbeitung an. Die Art, wie die Schauspieler die Verse sprachen, ließ es ihn nämlich als räthlich erscheinen. Schröder verlangte jedoch die metrische. Sein Urtheil über Schiller hatte sich jetzt so geändert, daß er ihm sogar die Stelle eines Theaterdichters bei sich übertragen wollte. Schiller lehnte dies jedoch ab. Nur Großmann in Frankfurt a. M. und Reinecke in Dresden erbaten die Prosabearbeitung. Dagegen verhinderten Engel und Ramler damals die schon eingeleitete Aufführung in Berlin. Ihnen war auch Karlos noch nicht genug nach den Regeln.

Mit dem Aufenthalte in Dresden, wo noch der Plan zu einem Drama „Julian der Abtrünnige" entstand, in welchem „die Schönheit der griechischen Götterwelt gegen das strenge, sinnliche Abtödtung fordernde Christenthum lebhaft hervortreten sollte", das aber nicht zur Ausführung kam, schloß die Sturm- und Drangperiode des Dichters vollends ab. Auch für ihn wurde Weimar, wennschon aus anderen Gründen als bei Goethe, der Beginn einer neuen Aera. Die dramatischen Entwürfe der Jugendzeit wurden für länger zurückgedrängt.

*) Es bleibt noch nachzutragen, daß Goethe's Götz 1799 von Walter Scott in's Englische übersetzt wurde, Clavigo 1798 anonym, Stella 1798 von Benjamin Thompson, Faustus 1821 anonym.

XI.

Goethe's und Schiller's dramatische Thätigkeit in der Weimarer Periode.

Neues Leben. — Die Geschwister. — Iphigenia. — Tasso. — Aufenthalt in Italien. — Schiller's Uebersiedlung nach Weimar. — Historische und ästhetische Arbeiten. — Verbindung Goethe's und Schiller's. — Wallenstein. — Antikisirende Richtung. — Maria Stuart. — Die natürliche Tochter und Faust. — Einfluß der Philosophie und Romantik. — Die Jungfrau von Orleans. — Die Braut von Messina. — Wilhelm Tell. — Schiller's Tod. — Vollendung des Faust. — Symbolisirende Richtung Goethe's im Drama. — Goethe und Shakespeare. — Faust, zweiter Theil. — Goethe's Tod.

Die Uebersiedlung Goethe's nach der Residenz des Weimar'schen Hofes bedeutete zunächst nicht einen vollständigen Bruch mit der Zeit des Sturmes und Dranges, dazu war Herzog Karl August selbst zu sehr von dem Geiste derselben ergriffen. Allein es gewann hier doch Alles eine veränderte Grundlage, die bisher eine ganz literarische gewesen war. Es waren hier ganz andere Verhältnisse und Interessen mit maßgebend. Hatten die jungen Stürmer in Frankfurt mit den Traditionen und Vorurtheilen der freien Reichsstadt und ihres Patrizierwesens zu kämpfen, so war es hier der Beamtengeist und das Hofceremonial, so leicht letzteres auch behandelt wurde, die durch Widerstand zu immer größerem Uebermuth reizten und doch ein gewisses Recht zum Widerstand hatten. Auch war es nicht blos das geniale Naturel und der phantasievolle Geist des Dichters, die ihm das Herz des jungen, von brausender Lebenslust erfüllten Fürsten gewonnen hatten, mehr noch hatte denselben vielleicht der damit verbundene sittliche Ernst und das immer rege Interesse angezogen, mit welchem Goethe das Leben, seine Forderungen und Pflichten, erfaßte. Goethe selbst erzählt, welchen gewinnenden Eindruck es bei der ersten Begegnung auf Karl August gemacht habe, als er Gelegenheit fand, für Möser's patriotische Phantasien mit warmer Begeisterung einzutreten, um einen jungen Fürsten in dem Vorsatz und guten Willen zu befestigen, an seiner Stelle etwas Gutes zu wirken. „Edel sei der Mensch, hülfreich und gut" — war schon damals sein Wahlspruch. Die Entschiedenheit, mit welcher der Herzog kurze Zeit später darauf

bestand, seinem Liebling sofort eine höhere Stellung im Staatsdienst zu geben, entsprang keineswegs aus bloßer Neigung und Laune, sondern aus dieser Einsicht und aus wohlüberlegtem, begründetem Urtheil. Je mehr man aber geneigt war und vorläufig selbst ein Recht dazu hatte, ihn als gefährlichen Emporkömmling zu betrachten, um so mehr mußte er durch Antheil und Thätigkeit das in ihn gesetzte Vertrauen zu rechtfertigen suchen. Doch hätte es solcher Rücksichten bei ihm nicht bedurft. Ein Geist wie der seine, der sich nach allen Seiten auszubilden, alle Erscheinungen zu ergründen strebte, in allen Verhältnissen Wirkungen suchte und auf Wirksamkeit drang, konnte in einen neuen Kreis der Thätigkeit gar nicht eintreten, ohne sich mit demselben auf's innigste vertraut zu machen und nach allen Seiten in nützlicher und wohlthätiger Weise einzugreifen.

Bei der besonnenen Genialität seines Wesens konnte es nicht fehlen, daß die Fäden der meisten Geschäfte sich bald in seinen Händen befanden. Es war ein Glück, daß sie nicht so bedeutend waren, um nicht von ihm sofort begriffen werden zu können, und doch bedeutend genug, um sein Interesse für einige Zeit hinreichend zu fesseln. Doch führte dieses Interesse ihn bald über den Kreis seiner Amtspflicht hinaus und von den Bahnen der Dichtung ab in die Gebiete der Wissenschaft und der Forschung. Besonders waren es die Bemühungen um das Wiederaufleben des Ilmenauer Bergbaus, die ihn zu geologischen und geognostischen Studien anregten, wogegen ihn die Sorge für die Entwicklung der Universität Jena in Verbindung mit so vielen Gelehrten brachte, die den Sinn für andere Zweige der Naturwissenschaft, Anatomie, Osteologie und Botanik, in ihm weckten. Doch auch die Liebe zu einer schönen, edelbeanlagten, geistvollen Frau nahm seine Zeit vielfach in Anspruch, regte aber zugleich den Dichtergeist in ihm auf. Nicht aber in dem Titanenhaften und Schrankenlosen suchte er jetzt sein Genügen. Leben und Wissenschaft hatten ihn inzwischen gelehrt, daß sich nur durch allmähliches, aber rastloses schrittweises Fortschreiten große Ziele mit Sicherheit erreichen lassen. In der Beschränkung und Begrenzung Meisterschaft an den Tag zu legen, was ihm ja schon in Werther's Leiden so schön gelungen war, wurde immer mehr zum Grundsatz. Ganz freilich war der gegen jede Beschränkung sonst aufbäumende Geist noch nicht in ihm erstorben. Sowohl die Entsagung, welche ihm diese Liebe auferlegte, wie der Zwang des doch

so leichtlebigen Hofs, das freundschaftliche Verhältniß zu einem jungen Fürsten, der ihn doch dann und wann, wenn auch noch so leicht, den Herrn fühlen ließ, und die mit seinen ursprünglichen Neigungen in so schroffem Widerspruch stehenden mannichfaltigen Amtsgeschäfte, dies Alles erschien ihm bisweilen so unerträglich, daß er nahe daran war, mit all diesen Verhältnissen für immer zu brechen. Doch besitzen wir nur ein einziges Drama, Tasso, welches schon früh, im Herbst 1780, da diese Gefühle besonders lebendig in ihm gewesen waren, begonnen, unmittelbar aus ihnen hervorgewachsen erscheint und hierdurch den Dramen seiner früheren Zeit näher, als jedes andere seitdem entstandene steht und wohl noch näher stehen würde, wenn es der Dichter in dem Sinne ausgeführt, in dem er es nach Hettner's geistvoller Darlegung wahrscheinlich anfangs entworfen hatte, nämlich im Sinne einer Apotheose des unterdrückten, leidenden Genius.

Allein immer wieder mußte die Poesie gegen die Geschäfte und die Zerstreuungen des Hofes zurücktreten, wenn ihm Liebe und Leben auch manche neue poetische Anregung gaben und jene ihn immer wieder zur dichterischen Bethätigung, besonders zur Wiederaufnahme der älteren unterbrochenen Arbeiten aufmunterte. Doch auch die höfischen Feste selbst brachten dann und wann solche Anregung mit sich, freilich nach ganz anderen Richtungen hin, zumal er seit 1778 auf Wunsch des Herzogs die Administration des Schauspiels übernommen hatte, das damals durch die subventionirte Bellomo'sche Gesellschaft vertreten war. Die Umwandlung eines alten Redoutensaals in ein Theater war eines seiner ersten Geschäfte. Theatralische Aufführungen gehörten zu den Lieblingsunterhaltungen des lebenslustigen, schöngeistigen Hofs, der sich auch selbst daran mit betheiligte.

Aus dem Verhältnisse zu Frau von Stein aber war zunächst das kleine seelenvolle Drama: „Die Geschwister" hervorgegangen. Es gehört schon dem Jahre 1776 an. Goethe betrachtete es so sehr als zu ihnen gehörig, daß, als es die Herzogin von Frau von Stein zum Lesen erbeten hatte, er an letztere schrieb: „Daß nur die Herzogin Louise die Geschwister nicht weiter giebt oder sonst — Es muß uns bleiben." Auch erschien es erst 1787 im Druck. Er selbst spielte den Wilhelm darin, Amalia von Kotzebue die Marianne, beide vorzüglich. — Das Motiv der Geschwisterliebe ist hier in einer Weise behandelt, in der sich die Qual seines Herzens spiegelt, das sich ver-

urtheilt fühlt, die verhaltenen Flammen der Liebe zu dem stillen Flämmchen einer geschwisterlichen Zuneigung herabzudrücken, was ihm unmöglich erschien. Marianne, die Schwelle der Kindheit eben überschreitend, gehört in ihrer liebenswürdigen Natürlichkeit zu den anmuthigsten Frauengestalten des Dichters.

Da man besonders die Geburtstage der Herzogin durch dramatische Vorstellungen auszeichnete, so fühlte sich Goethe hierdurch aufgefordert, dieselben durch seine Dichtergabe mit verschönen zu helfen. So ist Lili, ein dreiactiges Singspiel, entstanden, eine vom Dichter lange bevorzugte Gattung. Hier war die Absicht, zur Erscheinung zu bringen, wie eine erkrankte Phantasie durch Phantasie der Heilung wieder zugeführt wird, wobei die Gattenliebe mit leiser Beziehung auf die von ihm verehrte Fürstin zugleich ihre Verherrlichung fand. Diese hatte auf ihn einen so tiefen Eindruck gemacht, daß er sich derselben mit Gewalt zu erwehren suchte. „Louise ist ein Engel — schreibt er einmal, ich hätte mich ihr etliche Mal zu Füßen werfen müssen." Er hütete bei Tisch seine Augen, um nicht zu ihr hinüber zu sehen. Eine bedeutendere Huldigung scheint mit Iphigenia beabsichtigt gewesen zu sein, die im Januar 1779 begonnen und am 28. März beendet wurde. Da der Geburtstag der Fürstin aber in diesem Jahr nicht gefeiert werden konnte, ward sie erst im Sommer in Ettersburg auf dem von ihm hier eingerichteten Theater im Freien gespielt. Am 12. Juli spielte er selbst neben der schönen Corona Schröter, als Iphigenia, den Orest, wobei er durch seine vollendete Schönheit Alles entzückte. Hier, wo der Dichter in der Hauptsache ein Ideal reiner und schöner Weiblichkeit zu edelster Darstellung zu bringen suchte, lag die Schwierigkeit vor, einen Mythos, der ganz in der alten Weltanschauung wurzelte, in einer Weise zu behandeln, welche der heutigen zugleich entsprach. An die Stelle der starren Nothwendigkeit des Schicksals sollte eine sittliche Weltordnung treten, welche der menschlichen Freiheit einen immerhin entscheidenden Spielraum gewährt. Man weiß, wie Goethe diese Aufgabe gelöst, doch ist die weihevolle Gestalt, in der uns die Dichtung jetzt vorliegt, erst ganz allmählich entstanden, obschon im Gange der Handlung und im Aufbau des Dramas nur wenig verändert wurde. Der Abstand der letzten metrischen Fassung von der ursprünglichen Prosabearbeitung ist aber doch ein bedeutender. Der damals in maßvoller Einfachheit und Beschränkung die Schönheit suchende Dichter

mochte theils hierdurch, theils durch den gewählten Stoff zu der Auffassung gedrängt worden sein, die er ihm gab und durch die er der Form des französischen Dramas wieder näher trat. Einen Bruch mit der Vergangenheit bezeichnet dies allein zwar noch nicht. Wir wissen, daß er damit eigentlich nur eine von Anfang eingeschlagene Richtung wieder aufnahm. Aber noch nie hatte er das Gesetz der drei Einheiten mit dieser Strenge beobachtet, noch nie eine so feste und geschlossene Gliederung des Aufbaus angestrebt und erreicht. Und doch wird hier nirgends ein Zwang empfunden, nirgends etwas von dem Conventionalismus der französischen Bühne und ihrer Nothbehelfe bemerkbar. Bei aller Größe, Hoheit und Weihe ist Alles einfache, tief und warm empfundene, nur zu reiner Schönheit geläuterte Natur. Schon 1780 genügte ihm aber nicht mehr der sprachliche Ausdruck, die sprachliche Form. Schon jetzt strebte er, diese Dichtung — wie Hettner es ausgedrückt hat „auf die weihevolle Höhe rhythmischer Recitation" zu erheben. Er wählte jedoch nicht den Jambus, sondern den freien rhythmischen Vers dazu, zu dem er schon länger eine große Vorliebe gefaßt hatte. Doch muß diese Form ihm doch wohl zu unruhig erschienen sein, da er 1781 wieder zur Auflösung derselben in eine getragenere und dabei rhythmisch bewegtere Prosa als die frühere verschritt. Als er jedoch 1786 mit der Herausgabe und Redaction seiner Werke beschäftigt war, wurde auch Iphigenia wieder vorgenommen und auf's Neue metrisch, diesmal aber in fünffüßigen Jamben behandelt. Herder rieth ihm, sich auch bei dieser Fassung noch nicht zu beruhigen, sondern sie einer noch größeren Vollkommenheit zuzuführen. Diese erreichte sie nun unter dem Einfluß der Antike und Renaissance in Italien, daher ich auf sie noch zurückkommen muß.

Die Entstehung des Tasso setzt Goethe in das Jahr 1777. Die Ausführung begann jedoch erst im Herbst 1780. Im April 1781 ist er noch mit dem 2. Acte beschäftigt, über den diese erste, ebenfalls in Prosa behandelte Bearbeitung, die verschlossen im Goethe'schen Hausarchiv liegt, überhaupt nicht herauskam. Erst in Italien wurde diese Dichtung wieder aufgenommen. Nicht besser erging es damals dem 1781 begonnenen Elpenor, von welchem 1783 die ersten zwei Acte beendet worden waren, der aber seitdem nicht wieder aufgenommen wurde. Auch Egmont, den er auf Anregung von Frau von Stein 1779 weiterzuführen begann, wollte nicht vorwärts. Er vermochte sich

damals in Ton und Auffassung der älteren Dichtung nicht mehr recht heimisch zu fühlen. „Wenn ich es (das Stück) noch zu schreiben hätte (heißt es in einem Briefe an Frau von Stein), schrieb ich es anders und vielleicht gar nicht.“ Faust wurde damals gar nicht berührt.

Das Leben in Weimar und der Druck, den es besonders später auf ihn ausübte, war eben zur Ausführung größerer Dichtungen nicht günstig. Wilhelm Meister ward zwar begonnen, aber nur einige leichtere Arbeiten wie „der Triumph der Empfindsamkeit“ (1777), das singspielartige Idyll „Jery und Bätely“, eine Frucht der 1779 unternommenen Schweizerreise, „die Vögel“, eine zeitbezügliche launige Bearbeitung der Exposition der Aristophanischen Komödie, in der er sich ganz auf der Oberfläche halten wollte*) — sind die dramatischen Dichtungen, die er damals vollendet hat. Auch die 1781 für die Weihnachtsfeier gedichtete dramatische Satire: „Das Neueste von Plundersweilen“ gehört mit hierher. In ihr wurde der Tagesgeschmack und die Tagesliteratur launig gegeißelt, so daß Gödeke sie einen „Vorspuk der Xenien und Walpurgisnacht“ nennt. Ihr folgte 1782 die Operette: „Die Fischerin“. Sie hatte keinen Erfolg, was Goethe der Darstellung zuschrieb, obschon die große Corona Schröter darin mitgewirkt hatte. „Sie haben hundert Schweinereien gemacht. Am Ende war freilich das Stück vorüber, wie wenn Einer nach einem Reh schösse, es fehlte und durch Ungefähr einen Hasen träfe.“ Unmuthig zog er sich damals von der Theaterleitung und von der Betheiligung an dramatischen Festfeiern zurück. Erst 1785 ließ er wieder etwas von sich: die Operette Scherz, List und Rache zur Aufführung bringen, worin die italienische Commedia dell' arte zum Vorbilde genommen ist. Auch hier blieb der Beifall aus, obschon er geglaubt hatte, damit über alle deutschen Bühnen gehen zu können.

Im Juni 1786 war Goethe nach Italien aufgebrochen, vielleicht mit dem inneren Vornehmen, sich ganz von Weimar loszulösen, jedenfalls mit dem festen Entschluß, dort nicht wieder in die alten Verhältnisse einzutreten, denen er sich gewaltsam entzogen hatte. Obschon er hauptsächlich nach Italien, dem Land seiner Jugendträume, ging,

---

*) „Ich wollte,“ schreibt er darüber an Frau von Stein, Sie könnten an Plattitüden so eine Freude haben, wie ich, das Stück würde Sie herzlich lachen machen.“

um zu dem reinen Begriff der Schönheit zu gelangen, das Wesen der Kunstgesetze der Alten in sich aufzunehmen und sich ein Urtheil über das Wesen der plastischen Kunst zu bilden, ja wohl gar die oft in ihm auftauchende Frage zu prüfen, ob er nicht doch eigentlich mehr Talent zum bildenden Künstler, als zum Dichter habe — so war er doch schon während des Ueberschreitens der Alpen mit seiner Dichtung, und zwar mit Iphigenia beschäftigt, an die der Gedanke ihn in Verona, Vicenza, Padua und Venedig auf allen seinen Wegen begleitete und die immer festere Gestalt gewann. Dazwischen tauchte auf der Reise nach Bologna auch noch die Gestalt einer Iphigenia in Aulis auf; dort aber wurde er von dem Bild der heiligen Agathe so tief ergriffen, daß er sich vornahm, seine Iphigenia nichts sagen zu lassen, was nicht den Lippen dieser Heiligen völlig gemäß sei.

Goethe hat in seiner Iphigenia, in seinem Tasso etwas Aehnliches vollbracht, als das war, was die großen Italiener des Cinque cento für Italien gethan. Er hat aus dem Geiste seiner Zeit eine ähnliche Renaissance der Antike in's Leben gerufen, wie sie aus dem Geiste der ihren. Jene Dichtungen sind das für die Poesie, was die schönsten Werke des Raphael für die Malerei sind. Wäre die Zeit günstiger dafür gestimmt gewesen, hätte sie mehr Talente, die sich dem seinen annäherten, besessen, so würde er für Deutschland damals eine ähnliche Renaissance in der Poesie, wie dieser in der Malerei hervorgerufen haben. So aber blieben jene beiden Dichtungen, mit denen Goethe das eigentliche classische Drama in Deutschland begründete, trotz mannichfacher Nachahmungen, auf ziemlich vereinsamter Höhe stehen. Sie wirkten bei ihrem Erscheinen unmittelbar auch gar nicht epochemachend. Die Innerlichkeit der Handlung und die classische Ruhe, mit der hier selbst noch die Leidenschaft, der Sturm der Gefühle behandelt erscheint, berührte zunächst Viele, wie die dem Dichter befreundeten römischen Künstler, befremdend. Man hatte von ihm nach seiner Vergangenheit etwas Gewaltigeres, Hinreißenderes erwartet. Die Freunde in der Heimath, welche die ältere Bearbeitung der Iphigenia kannten, wollten, wie Herder, dieser sogar in Manchem den Vorzug geben.*) Hettner, der diese Dichtung so geistvoll charakterisirt und das klare und bewußte

*) Siehe H. Düntzer: Die drei ältesten Bearbeitungen von Goethe's Iphigenia. Stuttg. 1854.

Festhalten an dem Grundgesetze des hohen Stils, das Absehen von allem realistischen Beiwerk und die höchste Einfachheit und Klarheit der angewendeten Kunstmittel so hoch darin stellt, weist andrerseits auf die treffende Bemerkung Schiller's hin: „Für eine Tragödie ist in der Iphigenia ein zu ruhiger Gang, ein zu großer Aufenthalt, die Katastrophe nicht einmal zu rechnen, welche der Tragödie widerspricht. Jede Wirkung, die ich von diesem Stücke theils an mir selbst, theils an Anderen erfahren, ist generisch poetisch, nicht tragisch gewesen, und so wird es immer sein, wenn eine Tragödie, auf epische Art, verfehlt wird." Und am 22. Januar 1802, als er mit der Inscenirung dieses Stückes beschäftigt war, schrieb er: „Es gehört nun freilich zu dem eignen Charakter dieses Stücks, daß dasjenige, was man eigentlich Handlung nennt, hinter den Coulissen vorgeht, und das Sittliche, was im Herzen vorgeht, die Gesinnung, darin zur Handlung gemacht ist und gleichsam vor die Augen gebracht wird. — Seele möchte ich es nennen, was den eigentlichen Vorzug davon ausmacht." — Die Iphigenia auf Tauris erschien zuerst 1787 im Druck.*)

Auch die neue Bearbeitung des Tasso wurde gleich nach Vollendung der Iphigenia in Italien in Angriff genommen. Doch galt es hier, nicht nur die Prosabearbeitung in die metrische Form umzugießen, sondern den größten Theil des Gedichts aus einer von der ursprünglichen sehr verschiedenen Stimmung zu dichten. Es ist derselbe Adel der Formgebung, wenn auch nicht die gleiche Hoheit und Ruhe, aber eine größere Wärme, Heiterkeit und ein überaus reizvolles, dem Gegenstand und seiner Localität und Zeit vollkommen angemessenes Colorit, das man darin zu bewundern hat. Das Ganze wirkt, wie der Stoff es ja fordert, moderner. Es ist, als ob der Dichter darin die Mitte zwischen der Kunst Raphael's und der Veronese's halte und die Vorzüge beider in sich verschmölze. Hettner weist auf den Widerspruch hin, der zwischen der Haltung Antonio's in der ersten und zweiten Hälfte des Stücks zu beobachten sei. Aber ist dies nicht auch mit Tasso der Fall? Der vom Gefühl der Liebe beseligte, vom Ruhme berauschte, auf der Höhe seines Glückes stehende Tasso muß natürlich sowohl uns wie sich selbst als ein Anderer erscheinen, als der aus all seinen Himmeln plötzlich gestürzte und im Heiligsten seines Herzens

*) Siehe die Literatur darüber bei Gödeke a. a. O. 887.

verletzte Dichter. Eben deshalb muß ihm aber auch Antonio hier und dort ganz anders gegenüberstehen. Es ist ein ganz anderes Verhältniß, in das auch dieser sich plötzlich zu jenem eigenthümlichen Manne gesetzt findet. Dort wollte er einen nach seiner Meinung sich Ueberhebenden in seine Schranken zurückweisen, jetzt steht er ihm mit dem Gefühl gegenüber, die seinen selbst überschritten zu haben. Wenn diese Dichtung minderen Beifall fand, so lag dies, wie ich glaube, weniger in dem scheinbaren Widerspruch der Charakteristik, als in dem unbefriedigenden Ausgang des Stücks, bei dem die symbolische Deutung nicht durch den Vorgang gedeckt wird, wie ja auch das, was der Dichter damit beabsichtigt, nicht überzeugt. Die Freundschaft Antonio's kann für Tasso nie ein Ersatz für den Verlust der Prinzessin, sie kann für ihn überhaupt von keinem dauernden Werthe sein. Hettner hat treffend die geistige Verwandtschaft Tasso's mit Werther hervorgehoben. Er ist in der That zu diesem das Gegenstück. Der Sieg im schmerzlichen Verzicht auf ein leidenschaftlich begehrtes, durch die Weltverhältnisse aber versagtes Glück. Frau von Kalb, die damals in Weimar lebte, erkannte sofort diese Bedeutung der Dichtung. „Der Pan ist wieder erwacht!" sagte sie. Auch Herder begrüßte sie warm. Obschon erst 1789 in Deutschland beendet, muß diese Dichtung, wie sie jetzt vor uns liegt, doch noch als Frucht des Aufenthaltes in Italien betrachtet werden. Nur hier konnte selbst Goethe so fühlen, denken und schreiben. 1790 erschien sie zuerst im Druck.*)

Die Bearbeitung des Tasso war in Sicilien durch den Gedanken an eine Nausikaatragödie, die nie zur Ausführung kam, so wie durch die Fortführung des Egmont unterbrochen worden. Auch am Faust ward noch in Italien gearbeitet und Erwin und Elmire, sowie Claudine von Villa Bella neu redigirt. Egmont ward Anfang September 1787 beendet und erschien 1788 im Druck. Auch diese Dichtung begegnete manchem Widerspruch, selbst beim Herzog. Von Faust war Goethe merkwürdiger Weise in Italien so mächtig ergriffen worden, daß er ihn dort vollenden zu können glaubte. Es entstand damals nach Wilhelm Scherer's scharfsinnigen Untersuchungen**) außer der von Goethe selbst angegebenen Scene in der Hexenküche mit größter Wahr-

*) Siehe die Literatur darüber bei Gödeke a. a. O. S. 888.

**) Goethe's Frühzeit rc. S. 34.

scheinlichkeit noch die Scene XV (Wald und Höhle); da der Monolog, mit welchem sie anhebt, ganz aus dem Tone des Uebrigen heraustritt und sich dem der Iphigenia nähert. Abgesehen hiervon ist es aber grade bewundernswerth, wie glücklich Goethe sowohl hier wie auch bei den später dem ersten Theile noch angefügten Scenen sich in den Geist und Ton des alten Fragments wieder hineinlebte, so daß er mit Recht sich berühmen durfte: „falls er das Papier räuchre, solle Niemand das Neue aus dem Alten herausfinden".

Während Goethe so mit poetischen Arbeiten in Italien beschäftigt war, traf Schiller, am 2. Juli 1787, in Weimar ein. Die Hoffnung, die er als Herzoglicher Titular-Rath auf Karl August gesetzt, sollte sich zwar zunächst nicht erfüllen. Allein er fand sonst freundliche, ehrenvolle Aufnahme, besonders bei Wieland. Der Kampf um's Dasein nöthigte ihn anfangs zu historischen Arbeiten, was später (1789) Veranlassung zu seiner durch Goethe vermittelten Anstellung als Professor der Philosophie in Jena gab, als welcher er zunächst über Geschichte las. Weiterhin wurde er aber auch noch mehr in die philosophischen Studien gerissen. Daneben versuchte er sich mit großem Erfolg im Romane. Das Dramatische trat ganz in den Hintergrund. Zuweilen dachte er wohl an die Ausführung seines „Menschenfeind"; es kam aber nicht über die in der Thalia veröffentlichten Scenen hinaus. Dafür hatte er sich, vielleicht von Goethe's Iphigenia angeregt, inzwischen dem Studium der griechischen Tragiker zugewendet, um in Geist und Form der alten Tragödie einzudringen. Eine Frucht dieser Studien war die Uebersetzung der Euripideischen Iphigenia in Aulis und einiger Scenen aus desselben Dichters Phönicierinnen (die ebenfalls in der Thalia erschienen). Welch tiefe Wirkungen diese classischen Studien auf ihn ausübten, geht aus den in dieser Zeit entstandenen Gedichten: Die Götter Griechenlands und Die Künstler hervor. Die Kunst galt ihm jetzt als das höchste Ziel der Menschheit. Sie war es, welche der Cultur und der Sittlichkeit Bahn brechen sollte. In die Hände der Künstler sei daher die Würde der Menschheit gegeben. Aus diesen völlig veränderten idealistischen Anschauungen, denen nicht mehr wie früher das Leben Zweck der Kunst, sondern die Kunst Zweck des Lebens war, begann die alte Idee der „feindlichen Brüder" neue Gestalt zu gewinnen, ohne daß er der Ausführung doch näher getreten wäre. Eine weitere Frucht jener Studien, die zugleich

noch durch die von Ph. Moritz veröffentlichte Schrift: Ueber die bildende Nachahmung des Schönen, sowie durch den persönlichen Umgang mit diesem beeinflußt worden sein mag, waren seine Vorlesungen über die Theorie der Tragödie. Es war ihm dabei hauptsächlich um die eigne Aufhellung zu thun gewesen. Er wollte nun einmal nicht eher eine neue dramatische Arbeit beginnen, bis er seine noch dunklen Vorstellungen von Kunst und Regel in klare Begriffe verwandelt hätte. Mit ihnen wurde der Grund zu der langen Reihe ästhetischer Abhandlungen gelegt, in denen er allmählich eine ganze Theorie des Schönen zur Entwicklung brachte. Kant's Kritik der Urtheilskraft hatte dazu den weiteren Anstoß gegeben. In ihr glaubte er die Grundlage zu einem System der Aesthetik zu finden. Er konnte sich diesen Arbeiten um so freier hingeben, als dem schon seit länger schwer von Krankheit Heimgesuchten der Erbprinz von Augustenburg und der Minister Graf Schimmelmann auf Anregung Baggesen's in der zartesten und ehrendsten Weise auf drei Jahre ein Jahrgeld von 1000 Thalern ausgesetzt hatten. Der Eifer für seinen Gegenstand war ein so großer, daß alle dramatischen Pläne vorerst zurücktreten mußten, obschon auf Empfehlung des Coadjutors von Dalberg, zu dem er ein näheres Verhältniß gewonnen hatte und der sich ihm fortan immer als treuer, edelmüthiger Freund erwies, auch noch ein neuer, bedeutender Plan, der des Wallenstein, getreten war. Auch sollte er um diese Zeit (Anfang 1794) in dem Buchhändler Cotta, den er auf einer Reise in die Heimath kennen gelernt, einen Verleger gewinnen, der sich nicht nur zur Herausgabe all seiner philosophischen, sondern aller von ihm etwa ausgehenden Schriften zu für jene Zeit hohem Honorar bereit erklärte. Von jenen waren in der neuen Thalia 1792—93 die Abhandlungen über Anmuth und Würde, Ueber tragische Kunst, Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen erschienen. Die bereits zum Theil fertigen Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen folgten dagegen erst in der nun von Cotta verlegten Zeitschrift die Horen.*)

Es ist hier nicht Raum, auf diese für die Entwicklung des idea-

*) Siehe darüber W. Hemsen, Schiller's Ansichten über Schönheit und Kunst im Zusammenhange gewürdigt. Göttingen 1854.

listischen Dramas sehr wichtigen Schriften näher einzugehen. Ich muß mich auf die Aushebung einiger der wichtigsten Sätze beschränken.

Schönheit erklärt Schiller für Freiheit in der Erscheinung und die Kunst für diejenige Thätigkeit, welcher durch Nachahmung der Natur das Schöne der Form eigen sei. Bei solcher Darstellung wirke aber dreierlei zusammen: Der Künstler, der darstellt, der Stoff, in dem er darstellt, und der Gegenstand, welchen er durch Nachahmung darstellt, und von welchem immer nur die Form nachgeahmt werden könne. Frei nennt er diejenige Darstellung, in welcher der Stoff und der Künstler als solche in der Form der Nachahmung völlig verschwinden, so daß der Gegenstand dieser letzteren gleichsam nur wie durch sich selber bestimmt in ihr erscheine. Freiheit in der Erscheinung ist also nach Schiller nichts andres als Selbstbestimmung eines Dings, insofern sich dieses als Anschauung offenbart. Angewendet auf die Poesie würde das heißen, daß die Tendenz der Sprache zum Allgemeinen (denn Worte sind ja doch immer nur Begriffszeichen von Gegenständen und ihren Verhältnissen, nicht aber diese Gegenstände und deren Verhältnisse selbst) in ihr völlig überwunden erscheinen müsse. Schönheit der poetischen Darstellung sei freie Selbsthandlung der Natur in den Fesseln der Sprache. Das Nothwendige in aller Kunst, daher auch in der Poesie aber sei, daß man sich über das Wirkliche erhebe und doch innerhalb der Sinnlichkeit stehen bleibe. Das Sinnliche, d. i. der sinnliche Schein des Wirklichen, nicht dieses selbst, müsse die Form der Idee werden. Lasse die Kunst das Sinnliche fallen, so werde sie idealistisch. Erhebe sie sich nicht über das Wirkliche, so werde sie gemein. Da der Künstler den Gegenstand nie materiell, sondern nur seine Form in der Nachahmung ergreifen soll, so könne er, insofern er es thut, auch nur unter das Gesetz *seiner* Regel gestellt und vor kein andres zur Rechenschaft gezogen werden.

Nach Schiller ist der Mensch nur im sittlichen Handeln vollkommen unabhängig und frei. Nur erst die Schönheit befähige ihn aber dazu. Andrerseits sei jeder Affect mit einem gewissen Vergnügen verbunden, weil er den Thätigkeitstrieb befriedigt, was auf die alte Lehre, daß jeder Affect uns ein lebhafteres Gefühl von uns selbst gebe und dieses befriedigt, hinausläuft. Nur im Zustand vollkommener Freiheit könne aber das Gemüth seine höchste Thätigkeit äußern; ein Zustand, welcher jedoch nur, durch einen Angriff auf unsre Sinnlichkeit hervorgerufen

werden zu können scheine. Hier liege denn nun die Quelle des tragischen Mitleids und des Vergnügens, welches mit diesem verbunden sei. Im Allgemeinen müsse die Lust an ihm die Lust an heitren Affecten in eben dem Grad übertreffen, in dem das sittliche Vermögen in uns über das sinnliche erhaben ist. Die tragische Handlung müsse immer moralisch sein, d. i. in das Gebiet der Freiheit gehören. Sie solle in zusammenhängender Entwicklung einen Menschen im Leiden zeigen, um damit unser Mitleid zu erregen.

Bisweilen mochte Schiller wohl das Bedenken ergreifen, ob diese eingehende Beschäftigung mit der Theorie seiner Dichtung auch wirklich förderlich werden könne. „Eigentlich — schreibt er an Körner — ist es doch nur die Kunst, wo ich meine Kräfte fühle, in der Theorie muß ich mich immer mit Principien plagen, da bin ich bloßer Dilettant. Aber um der Ausübung selbst willen philosophire ich gern über die Theorie; die Kritik muß mir jetzt selbst den Schaden ersetzen, den sie mir zugefügt hat. Und geschadet hat sie mir in der That; denn die Kühnheit, die lebendige Gluth, die ich hatte, ehe mir noch eine Regel bekannt war, vermisse ich schon seit mehreren Jahren. — Bin ich aber erst so weit, daß mir die Kunstmäßigkeit zur Natur wird, wie einem wohlgesitteten Menschen die Erziehung, so erhält auch die Phantasie ihre vorige Freiheit zurück." — Dies muß Schiller indeß nie ganz gelungen sein, da er wenigstens noch in den letzten Jahren seines Lebens seine ganze Theorie gern für einen einzigen Kunstgriff des Handwerks hingegeben hätte. Doch ist soviel gewiß, daß die Thätigkeit, die Schiller seit seinem Weggang von Dresden nach verschiedenen Richtungen entwickelt hatte, weder für seine Dichtung im Allgemeinen, noch für die seines Drama in's Besondre verloren war. Das Studium der Alten hatte das Gefühl für Maß und Form bedeutend entwickelt; die Uebungen in metrischen Uebersetzungen, besonders die der Aeneide in gereimten Octaven, hatten ihm die gebundene Form der Rede völlig geläufig gemacht; seine geschichtlichen Forschungen, seine Welt und Menschenkenntniß vertieft und erweitert; seine ästhetischen Untersuchungen, seinen Scharfsinn geschärft und seinen dichterischen Bestrebungen höhere Ziele, als es die sociale Tendenz und die wenn auch noch so glänzenden Wirkungen der Bühne sind, angewiesen. Gleichwohl lag in der Aufgabe, von seinen zwar überaus scharfsinnigen, aber doch hier und da an's Spitzfindige streifenden ästhetischen Untersuchungen und ihren Ergeb-

nissen eine glückliche Anwendung auf die lebendige Dichtung zu machen, eine große Gefahr, zumal nach meinem Dafürhalten sein Begriff vom Tragischen noch keineswegs ein wahrhaft klarer und befriedigender war, woraus sich auch sein Schwanken zwischen moderner und antiker, zwischen fatalistischer und freier, zwischen katholisirender und protestantischer Weltanschauung in seinen brieflichen Aeußerungen und in seinen späteren Dramen erklärt.

Das erste Ergebniß von Schiller's Verbindung mit Cotta war die Gründung und Herausgabe der Horen. Sie gab auch den äußeren Anlaß zu einer endlichen Annäherung an Goethe, der beide bisher fast geflissentlich ausgewichen waren und die nun so fruchtbar und folgenreich für die Production beider Dichter und für unsre ganze Literaturbewegung werden sollte. Goethe mochte in dem jüngeren Dichter noch allzuviel von den Gährungsstoffen vermuthen, die sich in ihm längst schon abgeklärt hatten. Schiller fühlte sich dagegen von Goethe nicht blos durch dessen souveräne Stellung genirt, sondern auch von der Verschiedenheit seiner Anschauungen abgestoßen. Während Goethe Alles aus der Erfahrung und Naturbeobachtung ableitete, suchte er Alles aus dem Innern der menschlichen Seele zu entwickeln. „Ihm ist die ganze Philosophie subjektivisch — äußerte Schiller einmal über Goethe — und da hört dann Ueberzeugung und Streit zugleich auf. Seine Philosophie mag ich auch nicht ganz, sie holt zu viel aus der Sinnenwelt, wo ich aus der Seele hole. Ueberhaupt ist seine Vorstellungsart zu sinnlich und betastet zu viel, aber sein Geist wirkt und forscht nach allen Seiten und strebt sich ein Ganzes zu erbauen, und das macht mir ihn zum großen Mann."

Da Körner nicht aufgehört hatte, Schiller zu ermahnen, den näheren Umgang mit Goethe zu suchen, so nahm ersterer jetzt die Gelegenheit wahr, diesen zur Mitarbeiterschaft an den Horen einzuladen. Goethe, der sich damals durch sein Verhältniß zur Vulpius und zur Stein isolirt fühlte, ergriff das Anerbieten sehr freundlich, und eine persönliche Begegnung that dann das Uebrige, die beiden bedeutenden Männer zu überzeugen, daß man sich einander nähern, ergänzen und berichtigen könne, ohne die eigne Selbständigkeit aufzugeben. Schiller erkannte bei allem Selbstgefühl für die Eigenthümlichkeit seines Talents und die besondere Richtung, die dieses auf historischer und philosophischer Grundlage eingeschlagen, doch die größere Naturanlage

und die ungleich größere Breite des Wissens und des Interesses in Goethe an, und dieser schätzte an seinem neuen Freund Eigenschaften, welche ihm fehlten, bei gleichem, auf die höchsten Aufgaben gerichteten Bildungstrieb, und das energischere dramatische Dichtertalent. Nach einem ersten Briefe, in dem Schiller — wie Goethe sich ausdrückt — „mit freundschaftlicher Hand die Summe von seiner (Goethe's) Existenz zog", konnte für diesen kein Zweifel mehr bestehen, daß hier oder nirgend der Mann sei, mit dem er fortan Hand in Hand den Idealen der Wahrheit und Schönheit zustreben könne.

Hettner hält Schiller's Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, die in den Horen erschien, für einen Versuch, in dem Gefühl, daß das Moderne ein besonderes Recht und einen besondern Vorzug gegen die Antike, trotz des hohen Werthes derselben, voraus habe, mit den Griechen, wie mit Goethe, eine Auseinandersetzung zu suchen, die überall auf die tiefsten Wurzeln aller Kunst und Kunstgeschichte zurückgehe. Schiller suchte sich aber durch sie auch noch selbst aus dem Banne des Hellenismus zu befreien, in den er damals durch das lange Studium der Griechen gerathen war und der auch Goethe gefährlich zu werden drohte. Ohne die großen Vorbilder der Antike aufzugeben, wendete er sich nun wieder der Gegenwart und ihren Interessen und Forderungen zu. Goethe trat nach einigem Widerstand den Ausführungen Schiller's im Wesentlichen bei, zumal dieser ihn selbst ja mit Shakespeare und den Griechen der Blüthezeit auf die Seite der naiven Dichter gestellt hatte. Bei solchem Bestreben wechselseitiger Aufklärung und Ergänzung, das Schiller so schön in die Worte gefaßt hat:

Wahrheit suchen wir beide, Du außen im Leben, ich innen
In dem Herzen, und so findet sie jeder gewiß.
Ist das Auge gesund, so begegnet es außen der Schöpfung,
Ist es das Herz, dann gewiß spiegelt es innen die Welt.

konnte die fruchtbarste Förderung natürlich nicht ausbleiben. Goethe, der in den letzten Jahren sich fast ausschließlich der Naturforschung hingegeben und in dramatischer Form nur die unbedeutenden Lustspiele: der Bürgergeneral (1790) und der Großcophta (1792) geschrieben hatte und vielleicht besser nicht geschrieben hätte, wurde durch den Schiller'schen Musenalmanach der Dichtung wieder gewonnen. Eine Reihe der schönsten Gedichte, besonders Balladen,

entstanden in gegenseitigem Wetteifer mit wechselseitiger Förderung. Der Xenienkampf vereinigte dann beide gegen die aufdringliche Mittelmäßigkeit und die unberechtigte Anmaßung. Wenn Goethe auch noch länger das Drama ganz von dieser neuen Thätigkeit ausschloß, so wurde nun doch Wilhelm Meister (Lehrjahre) vollendet und Hermann und Dorothea gedichtet. Auch drang er dafür um so mehr in den Freund, diese, wie er mit Recht glaubte, starke Seite seines großen Talents zu neuer und gesteigerter Entwicklung zu bringen. Schon 1794 ermunterte er ihn zu den Maltesern, von denen er damals gehört hatte. Nach reiflicher Erwägung entschied sich Schiller aber für Wallenstein. Goethe nahm an dieser Dichtung den regsten Antheil. Er suchte sie in jeder Weise zu fördern und hat darauf einen entscheidenden Einfluß geübt. Schiller hatte dieselbe in Prosa begonnen, wie man glaubt schon 1794. Goethe's Hermann und Dorothea bestimmte ihn aber zur metrischen Umdichtung in Jamben. Er fühlte sofort, daß Alles eine höhere Form und Gestalt dadurch gewinnen würde. Das Gedicht, überreich an Motiven, gewann aber so große Dimensionen, daß Schiller daran verzweifelte, den Stoff bewältigen zu können. Goethe ermuthigte ihn und trat zuletzt mit dem Rathe hervor, das Stück in zwei Theile zu theilen und mit einem Prolog zu versehen. Der Vorschlag wurde von Schiller mit Eifer ergriffen und die Dichtung erhielt nach und nach die gegenwärtige Gestalt. Auch bei diesen Aenderungen griff Goethe wieder rathend mit ein. Am 18. October 1798 zur Eröffnung des neuen Theaters, dessen Leitung Goethe schon seit Gründung eines eignen Hoftheaters (1791) übernommen, wurde „Wallenstein's Lager" mit großem Erfolge gegeben. Am Geburtstage der Herzogin (30. Januar 1798) folgten „Die Piccolomini" und am 20. April d. J. machte „Wallenstein's Tod" den Schluß. Der Erfolg war ein vollständiger. 1800 erschien die Trilogie zum ersten Male im Druck (Tübingen).*)

Hettner sagt, daß es der leitende Grundgedanke des Dichters gewesen sei, die Wallensteinfabel so zu behandeln, daß sie der erschütternden Tragik der Griechen so nahe komme, als der unvertilgbare

*) Siehe darüber die Literatur bei Gödeke a. a. O. S. 1030. Eine französische Uebersetzung von Benjamin Constant in's Französ. erschien 1809; eine zweite von Colon le Français 1837; eine englische mit Ausschluß des Lagers von Coleridge 1800. Das Lager wurde später von Churchill übersetzt.

Unterschied der Zeiten nur irgend gestatte. Jedenfalls hatte dies aber nichts mit der Schicksalsauffassung der Alten zu thun. Gegen diese hatte der Dichter sich wiederholt auf's Entschiedenste ausgesprochen. Es ist wahr, er hatte, während er an dem Wallenstein arbeitete, den König Oedipus wieder gelesen und war von der Tragik desselben auf's Tiefste ergriffen worden. Doch war es etwas andres, als die Schicksalsidee, was ihn darin anzog. War es doch grade sie, welche ihn denselben als unnachahmbar für einen modernen Dichter erscheinen ließ. So heißt es darüber in einem Briefe vom 2. October 1797 an Goethe:

„Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so compliziert und von Umständen abhängig wären. Wie begünstigt das nicht den Poeten!

Aber ich fürchte der Oedipus ist seine eigene Gattung und es giebt keine zweite Species davon; am allerwenigsten würde man aus weniger fabelhaften Zeiten ein Gegenstück dazu auffinden können. Das Orakel hat einen Antheil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts anderes zu ersetzen ist, und wollte man das Wesentliche der Fabel selbst, bei veränderten Personen und Zeiten, beibehalten, so würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist."

Aus dem Briefwechsel der beiden Dichter geht ferner hervor, daß Schiller mit dem astrologischen Motiv seinem Helden nur einen „augenblicklichen Schwung" geben wollte; er fürchtete aber noch immer, daß die Mischung des Thörichten und Abgeschmackten mit dem Ernsthaften und Verständigen anstößig bleiben werde, so sehr auch das Motiv dem Geiste des geschilderten Zeitalters entspreche. Erst Goethe beschwichtigte diese Zweifel, indem er hervorhob, daß das Astrologische nicht gegen das Tragische zu halten, sondern als ein Moment des politisch, historisch, barbarischen Temporären zu beurtheilen und auch keineswegs so thöricht sei, als Schiller annehme, da es auf dem Gefühl des Weltzusammenhangs beruhe. Jedermann wisse, daß die Gestirne einen Einfluß auf einander ausüben, aber Niemand, wo die Grenze dieses Einflusses sei. — Sollte man aber hiernach noch irgend in Zweifel sein, daß es Schiller in dieser Tragödie keineswegs um einen Erfolg der Schicksalsidee der Alten zu thun war, so ist es

nur nöthig den Brief zu lesen, den er am 26. Juli 1800 an den Professor Süvern gerichtet hat.*) Hier heißt es:

„Ich teile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie, aber sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wieder kommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart, einer ganz heterogenen Zeit zum Maßstab und Muster aufdringen, hieße die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß, eher töten als beleben."

Es ist überhaupt unrichtig, im Wallenstein eine Schicksalstragödie, im Sinne der Alten, zu sehen, so viel darin auch vom Schicksal und der Vorausbestimmung die Rede ist. Wallenstein ist, wie es so viele Heerführer gewesen, Fatalist. Er denkt wirklich wie Oedipus und glaubt dem Schicksal entgehen zu können. Nicht so der Dichter, der diesen schon in der Geschichte gegebenen Zug nur ergriff, um ihn poetisch zu verwerthen. Er zeigt uns im Gegentheil, wie grade dieser Glaube Wallenstein mit in's Verderben reißt, weil von den Voraussagungen, an welche er glaubt, nichts in Erfüllung geht. Für den Dichter selbst aber ist der Zug des Herzens des Schicksals Stimme, für ihn liegen die Sterne desselben in der menschlichen Brust. Alles, was Wallenstein's Untergang in diesem Stücke herbeiführt, beruht auf menschlicher Veranstaltung. Da diese Veranstaltungen aber weniger vom Helden, als den übrigen Personen des Stücks ausgehen, so glaubte Schiller, daß lediglich die Umstände die Krisis desselben herbeiführten, worin er ein besonderes tragisches Moment sah, nach dem Ausspruch des Aristoteles, daß das Hauptgewicht der Tragödie in der Verknüpfung der Begebenheiten liege, womit dieser Philosoph, nach ihm, den Nagel so recht auf den Kopf getroffen habe.

Ich glaube aber kaum, daß die Unschlüssigkeit des nur nach Eingebungen handelnden Wallenstein und seine hieraus entspringende Passivität den tragischen Eindruck des Stücks bedeutend verstärkt. Wenn wir unser Gefühl controliren, so werden wir finden, daß unser Interesse, soweit es den historischen Vorgang betrifft, weit mehr von

*) Im Briefwechsel von Schiller und Goethe. Joh. Wilh. Süvern, geb. 3. Jan. 1775 zu Lemgo, gest. 2. Oct. 1829 zu Berlin als Mitdirector der Abth. für d. öffentl. Unterricht, war damals Rector des Gymnasiums zu Thorn. Er machte sich auch als Uebersetzer (Die Sieben gegen Theben (1799) und Die Trachynierinnen (1802)) neben seiner Abhandlung über den Schiller'schen Wallenstein (1800) bekannt.

der Spannung der geschickt geführten Intrigue als von dem Charakter Wallenstein's gefangen genommen wird. Er ist der Mittelpunkt des Stücks, nicht sowohl weil er die Handlung in Bewegung setzt, als weil sich fast alle Bewegung der Handlung auf ihn bezieht. Ein andres Interesse nehmen die Familienbeziehungen in Anspruch. Man hat die Hinneigung zum Familiendrama dem Stücke trotz seines großen historischen Stils sogar zum Vorwurf gemacht. Daß Schiller nicht schon im Entwurfe der Composition die Zweitheilung seines Dramas in's Auge gefaßt, wird immer bemerkbar bleiben. Der erste Theil bricht ohne befriedigenden Abschluß ab. Goethe hob an dem zweiten Theile auch noch den Vorzug hervor, daß hier Alles rein menschlich verlaufe und das Historische nur wie ein leichter Schleier darüber hingeworfen sei. Im Ganzen sprechen die Personen zu viel; so tief, gedankenreich, glänzend auch fast Alles ist, was sie sprechen. Auch sprechen sie zuweilen nicht sowohl aus ihrem Zustand, als über denselben. Gegen die großen Helden und die Tragik der Shakespearetragödie tritt Wallenstein bei aller Größe zurück. „Unter die blassen Tugendgespenster des bürgerlichen Rührdramas aber trat — wie Tieck es ausgedrückt hat — Wallenstein's mächtiger Geist groß und furchtbar herein. Der Deutsche vernahm wieder, was seine herrliche Sprache vermöge, welchen mächtigen Klang, welche Gesinnungen, welche Gestalten ein ächter Dichter wieder hervorgerufen habe."

Schiller hat mit Wallenstein das deutsche historische Drama erst wahrhaft gegründet, und als solches ist dieses nie wieder, selbst nicht von ihm, übertroffen worden. Eine Scene, wie die des Kriegsraths mit Questenberg, steht auch jetzt noch ganz einzig da. Ein besonderer Vorzug ist auch der ächt nationale Charakter des Stücks und die dem deutschen Geiste gemäße Auffassung der Liebe in dem Verhältniß zwischen Thekla und Max. Im „Lager" bewies der Dichter noch überdies seine Kraft im realistischen, vom frischesten Humor belebten Volkston. Das Colorit dieses Gemäldes, welches den stimmungsvollen Hintergrund zu der ernsten Handlung des Wallenstein bilden sollte, ist ganz im Charakter und Geiste der Zeit, die es spiegelt. Schiller, indem er den von Goethe wieder zu Ehren gebrachten alten Hans Sachsischen Reimvers ergriff, wetteiferte mit seinem großen Freunde so glücklich in der Kunst individualisirender volksthümlicher Dar-

stellung, daß Karoline Schlegel spötteln konnte: „Schiller habe sich als Goethe's Schüler goethesker als jemals gezeigt, er habe in Jahren zu Stande gebracht, was Goethe vielleicht in einem Nachmittage geschrieben hätte." Ihr Gatte aber fügte noch wohlmeinend hinzu: „Schiller habe, um den Realisten zu spielen, sich dem Teufel ergeben."

Die Freundschaft der beiden Dichterheroen, ihr gemeinsamer Kampf gegen das literarische Kliquenwesen, gegen Mittelmäßigkeit und Anmaßung hatte natürlich eine große Aufregung und Bewegung zur Folge. Da man den Angriff auf beide für zu bedenklich hielt, suchte man sie durch einseitige Partheinahme zu trennen. An einer Vorliebe für den einen oder den andern konnte es bei der Verschiedenheit der Ansichten und Zwecke ohnedies nicht fehlen. Schiller hatte vielleicht mehr Sympathie im Volk und in der noch außer den literarischen Kämpfen stehenden Jugend, Goethe war Vorbild der meisten jüngeren poetischen Talente, mit Ausnahme vielleicht derer, welche das Drama vor Allem in's Auge faßten. Besonders stand der sich um die beiden Schlegel bildende Kreis, vielleicht mit durch Schiller's Schuld, bald ganz nur auf Seiten Goethe's, während Kotzebue, der in Schiller das große theatralische Talent schätzte, durch die Angriffe der Romantiker sich mit seinem Schildknappen Merkel ganz auf die Seite Schiller's stellte, so sehr sich dieser ihm auch abgeneigt zeigte.

Indeß scheiterten alle Versuche, die Freundschaft der beiden Dichter zu trennen. Ja Schiller ertrug es sogar, daß Goethe, welcher die Schlegel schützte und wohl auch ihre Feindschaft vermeiden wollte, mit diesen den Verkehr ruhig fortsetzte. Das Verhältniß zu Goethe mußte Schiller's dramatische Thätigkeit auch noch dadurch fördern, daß jener, der seit 1791 Director des damals in Weimar gegründeten Hoftheaters war, ihn zu den Geschäften desselben vielfach heranzog. Schon 1796 hatte er ihn zu einer Bühnenbearbeitung seines Egmont und zur Theilnahme an der Einstudirung desselben bestimmt. Später, bei seiner zweiten italienischen Reise, wollte er ihm sogar in seiner Abwesenheit die Leitung des Theaters übergeben, was der Herzog jedoch ablehnte. Doch war er es hauptsächlich, der Schiller 1799 bestimmte, nach Weimar zu ziehen, um ihm und dem Theater so näher zu sein.

Schiller, der schon immer nach einem Stoff ausgesehen hatte, welcher ihm die Vortheile des Königs Oedipus darböte, hatte lange

zwischen den Maltesern und Julian dem Abtrünnigen geschwankt. Endlich glaubte er ihn aber noch glücklicher in Maria Stuart gefunden zu haben. Gleich nach der Aufführung des Wallenstein hatte er diese in Angriff genommen. Am 4. Juni 1799 war bereits das Schema der zwei ersten Acte entworfen. Am 14. Juni 1800 wurde das Stück mit größtem Erfolge gegeben.

Es war ihm darum zu thun gewesen, die Katastrophe gleich in den ersten Scenen zur Erscheinung zu bringen und, indem die Handlung sich nun von dieser zu entfernen schiene, es derselben um so unaufhaltsamer zuzutreiben. Dies näherte das Stück allerdings der Compositionsweise des Königs Oedipus an, enthält aber nichts von der antiken Schicksalsidee. Es stimmt mit ihm besonders darin überein, daß die Schuld der Heldin fast ganz vor und außerhalb des Stücks liegt. Während aber Oedipus seiner Schuld sich nicht in ihrem vollen Umfange bewußt ist, diese sich jedoch nun in ihrer ganzen Wucht vor ihm und gegen ihn aufrichtet, wird die von Maria Stuart mit vollstem Bewußtsein eingegangene Schuld vom Dichter nur leise berührt und so viel als thunlich verschleiert. Der Dichter läßt diese verbrecherische Königin zuletzt mehr als Märtyrerin denn als tragische Heldin untergehen und verliert sich dabei allzusehr in's Schmelzend-Rührende. Eine weitere tragische Schwäche des Stücks liegt in dem unbefriedigenden Ausgang desselben in Bezug auf Elisabeth und mehr noch auf Leicester.

Hettner läßt die Entwürfe: „Die Herzogin von Celle"*) und „Die Kinder des Hauses" in dieser Zeit entstehen. In Bezug auf den letzten steht ihm eine Notiz Schiller's zur Seite. Der wunderliche Plan dieses criminalistischen Stücks wollte das tragische Verhängniß aus der Verknüpfung der Begebenheiten hervortreten lassen. Dies würde aber auch hier nicht im Sinne der Alten, sondern des altenglischen Theaters geschehen sein, wie ja das Studium Shakespeare's bei Schiller dem Studium der Alten immer zur Seite lief.

Goethe war damals mit Herausgabe der Propyläen beschäftigt, was das Interesse der beiden Dichter an der Antike noch steigern mußte. Auch war er vom Herzog zur Uebersetzung des Voltaire'schen

*) In Schiller's dramatischen Entwürfen von Emilia Freifrau von Gleichen-Rußwurm enthalten. (Stuttg. 1867.)

Mahomet angeregt worden, der er sich, aus Rücksicht auf die Bühne, um den Schauspielern neue Gelegenheit zur Uebung in rhythmischen Maßen zu geben, auch unterzog. Das Stück kam 1800 mit einem Prologe Schiller's zur Aufführung. Daneben hatten die Mémoires historiques de Stéphanie Louise de Bourbon-Conti ihm den Gedanken zu einer neuen dramatischen Dichtung eingegeben, durch welche er sich „von dem ungeheuren Stoff der französischen Revolution zu befreien“ hoffte, indem er die Herstellung der durch Schuld des Königs und Adels gestürzten Monarchie auf der Grundlage der Volksrechte und des Vertrauens und einträchtigen Zusammenwirkens darstellen wollte. Es kam jedoch nur zur Ausführung des ersten Theils dieser als Trilogie geplanten Dichtung, der aber auch erst 1803 vollendet wurde und unter dem Titel: Die natürliche Tochter zur Aufführung kam. Da Goethe die Bearbeitung des Faust 1797 wieder aufgenommen hatte und den ersten Theil 1806 für beschlossen erklärte, so scheint es, als ob dieser unmittelbar neben der aus einem so ganz anderen Geiste geschriebenen Natürlichen Tochter von ihm fertig gemacht worden sei. Indeß ist wohl anzunehmen, daß das Meiste davon schon vor ihr entstand. Wenigstens war Goethe bereits 1800 im zweiten Theile und zwar an der der Natürlichen Tochter im Geist um vieles verwandteren, in Trimetern gedichteten Helena-Episode beschäftigt. Der Schiller'sche Lehrsatz: daß die Kunst sich über die Wirklichkeit erheben, aber in der Sinnlichkeit stehen bleiben müsse, war damals bei Goethe schon dem anderen gewichen: daß die Kunst ein andres Gesetz als die Natur und daher von dieser in einem bestimmten Umfange zu abstrahiren habe. Schiller ist in dieser Abstraction niemals so weit gegangen als Goethe, aber er wurde doch mit von ihm fortgerissen. Der Goethe'sche Trimeter der Helena machte noch überdies einen so tiefen Eindruck auf ihn, daß er ihn bestimmte, eine Scene der Jungfrau von Orleans, mit der er eben beschäftigt war, gleichfalls in diesem Versmaß zu dichten. Inzwischen behielt Goethe damals neben der Antike doch auch Shakespeare noch immer im Auge, da er Schiller zu einer Bearbeitung des Macbeth für die Bühne aufforderte, der 1800 auf dieser, 1801 im Drucke erschien. Macbeth ist dasjenige der Shakespear'schen Stücke, das sich der antiken Weltanschauung am meisten nähert. Welchen Eindruck dies auf Schiller gemacht, läßt sich an seiner nächsten Tragödie: Die Jungfrau von Orleans erkennen. Wie Mac-

beth nähert sich auch sie jener Auffassung. Der romantische Zug und das Geisterwesen dürfte wohl gleich ebenfalls durch Macbeth mit angeregt worden sein, wie Schiller in der scenischen Behandlung, in Bezug auf Ort und Zeit Shakespeare hier auch wieder näher tritt. Der Einfluß der romantischen Richtung der Zeit und der besonderen Form, in der diese damals in Dichtung und Lehre hervortrat, darf nicht übersehen werden. Die Jungfrau bildet in dieser Beziehung einen entschiedenen Gegensatz zu Maria Stuart, mit der sie jedoch die poetische Glorificirung der katholischen Weltansicht theilt. Selbst hier hat aber die Schicksalsidee nicht die Härte wie bei den Alten, ja selbst nicht einmal wie in Macbeth gewonnen. Johanna verfällt ihrem Schicksal, weil sie das Gebot der Gottesmutter übertreten hat. Daß dieses Gebot ebenso der Natur wie dem Geiste der biblischen Maria widerspricht, ist der hauptsächlichste Mißgriff in diesem Stück. Es ist uns nicht möglich, in der natürlichsten Regung des weiblichen Herzens eine Schuld zu erblicken. Schiller wollte darin den Gedanken symbolisiren, daß nur die völlige Reinheit der Idee ihren Sieg verbürge oder des Siegs doch würdig sei, allein er hat es in einer Weise gethan, die nicht ohne mönchischen Anflug ist. Abgesehen davon übt freilich die Gestalt der Jungfrau, durch die halb märchenhafte, halb göttliche Verklärung, in die sie der Dichter gestellt, einen so magischen Eindruck aus, daß man sich ihm so leicht nicht entziehen wird, zumal sie durch das volksthümliche Pathos, das sie in begeisterter Weise vertritt, dem Herzen so nahe gebracht worden ist. Auch sie geht, und noch mehr als Maria Stuart, als Märtyrerin unter, wodurch sich Schiller der von Lessing bekämpften Corneille'schen Auffassung des Tragischen wieder näherte.

Goethe hielt die Jungfrau für Schiller's gelungenstes Drama. „Es ist so brav, gut und schön — schrieb er ihm — daß ich ihm nichts zu vergleichen weiß." Es mußte ihm, dem einstigen Realisten, jetzt schon darum besonders gefallen, weil es durch das Wunderbare über die unmittelbare Naturnachahmung herausgehoben wurde. Schiller hielt dies damals für den Weg, „an den religiösen Ursprung des Dramas" wieder anzuknüpfen. Auch hierin zeigt sich der Einfluß der Romantiker und ihrer Doctrin.

Ein Streit, der sich über die Darstellung der Titelrolle erhob, verhinderte damals in Weimar die Aufführung. Erst zwei Jahre später,

nachdem es auf verschiedenen anderen Bühnen großen Beifall gefunden, erschien dieses Drama auch hier (11. Juli 1801). Der erste Druck ist von 1802.*)

Eine Menge Pläne traten damals in Schiller's Geiste hervor. Neben den Maltesern boten sich die feindlichen Brüder als besonders glückliches Thema für ein Drama im Geiste der attischen Bühne an, die Gräfin von Flandern dagegen zu einem Ritterstück**) und die Geschichte des politischen Abenteurers Warbeck zu einem Drama von bedeutender psychologischer Vertiefung. Die Bearbeitung der Gozzi'schen Turandot erhielt aber zunächst, als die leichtere Aufgabe, den Vorzug. Schiller wurde durch die romantisch-phantastische Form dieses Stücks angezogen, der er einen tieferen Gedankengehalt zu geben gedachte. Es erschien 1802 im Druck. Noch ehe es beendet war, hatte sich der Tell eine Zeit lang dazwischen gestellt. Die Schwierigkeiten, die sich der Ausführung dieser schönen Aufgabe aber darboten, bewirkten, daß nun doch: Die feindlichen Brüder oder Die Braut von Messina zunächst in Angriff genommen wurde. Mitte August 1802 ward die Dichtung begonnen, am 1. Februar 1803 war sie beendet, am 19. März dieses Jahres fand die Aufführung statt und 1803 erschien sie im Druck.***) Sie repräsentirt den Culminations- und den Wendepunkt von Schiller's antikisirender Richtung und ist überhaupt nur daraus erklärlich, daß die Form jetzt zur Hauptsache seines poetischen Schaffens geworden war. Sie wirkt daher auch nur durch diese. Der lyrische Schwung der gedankenreichen Chöre und die feierliche Haltung des Ganzen wird immer einen bedeutenden, glänzenden, aber doch auch künstlichen Eindruck machen, indem die Vermischung antiker und romantischer Elemente und die dem modernen Leben fremde Weltanschauung den reinen Geschmack und ein auf Wahrheit dringendes Gefühl nicht völlig befriedigen können. Nicht weil — wie Schiller jüngst erst an Körner geschrieben — jeder Stoff seine besondere Form haben wolle, und die

*) Siehe die Literatur bei Gödeke a. a. O. S. 1032. Eine französische Uebersetzung v. Cramer erschien Paris 1802; eine andre v. Daulnoy Düsseld. 1815; eine italienische v. Schade. Sorau 1831; eine englische v. Miß Swanwich 1846.

**) Den Entwurf findet man in dem Buche der Freifrau von Gleichen-Rußwurm.

***) Siehe die Literatur bei S. Gödeke 1033. Eine englische Uebersetzung The bride of Messina erschien München 1839, eine andre von A. Lodge London 1841; eine italienische La sposa di Messina von W. E. Frye. Mannh. 1826.

Kunst darin bestehe, die passende für einen jeden zu finden, hatte er diesem Stoff grade diese Form gegeben, sondern weil er für eine derartige Form einen Stoff suchte, hatte er grade jetzt diesen erwählt.

Obschon Schiller erklärte, durch die Darstellung der Braut von Messina zum ersten Mal den Eindruck einer wahren Tragödie empfangen zu haben, verfolgte er doch die darin eingeschlagene Richtung nicht weiter, sondern wendete sich derjenigen Dichtung zu, die mehr als jedes andre seiner Dramen der späteren Zeit sich Shakespeare und dem Geist seiner Jugend wieder näherte.

Er hatte im Vorwort zur Braut von Messina bemerkt, daß es zu allen Zeiten nicht das Publikum gewesen sei, welches die Kunst herabgezogen habe, sondern immer nur die Künstler die Kunst in Verfall gebracht hätten. Allein das Urtheil Karl August's: Schiller reite ein Steckenpferd, von dem die Erfahrung ihn absetzen werde, mochte ihn um so bedenklicher machen, als gleichzeitig die Mißerfolge Goethe's bei ähnlichen Bemühungen, wie die seinen, ihn überzeugen mußten, daß nicht jeder Weg zu den vermeintlichen Idealen der Kunst der richtige sei. Es verdient bemerkt zu werden, daß sich Schiller gegen die neueste Kunstphilosophie ungleich abweisender als Goethe verhielt. Und er damals überhaupt, wenn auch nur vorübergehend, gegen Goethe eingenommen war.

„Wenn Goethe — schreibt er am 17. Febr. 1803 an W. Humboldt — noch einen Glauben an die Möglichkeit von etwas Gutem und eine Konsequenz in seinem Thun hätte, so könnte hier in Weimar manches realisirt werden, in der Kunst überhaupt und im Dramatischen. Es entstände doch etwas und die unselige Stockung würde sich geben. Allein kann ich nichts machen; oft treibt es mich, mich in der Welt nach einem andren Wohnort umzusehen, wenn es nur irgendwo leidlich wäre, ich ginge fort."

In der That mußte Schiller damals von Goethe durch manches herabgestimmt werden. Die Uebersetzung des Voltaire'schen Tancred mochte ihn wenig ansprechen. Das Verhältniß zu den Schlegel und die Rücksicht, die ihnen durch die Darstellung des Jon und Alarkos bewiesen wurde, war ihm verdrießlich. Die natürliche Tochter mochte ihm wohl auch nur bedingungsweise gefallen, wenn er von der Darstellung auch, wie er sagt, einen großen Eindruck empfangen hatte. Der Briefwechsel enthält fast nichts über sie. Wie sehr in diesem Stück das Individuelle in's Allgemeine aufgelöst worden, wird

durch das Personenverzeichniß dieses Dramas schon angedeutet, welches nur einen einzigen Namen, sonst lauter allgemeine, durch Stand, Rang und Beruf bestimmte Bezeichnungen für die verschiedenen darin auftretenden Personen enthält. Auch die gedankenreiche und geglättete Sprache zieht gern für das Besondre den allgemeinen Ausdruck vor. Welch ein Contrast nun, daß Schiller, der einstige Idealist, jetzt, ohne das Ideale doch aufzugeben, dem Realistischen sich wieder entschiedener zuwendet, während Goethe, der einstige Realist, dem die Empfindung Quelle und Inhalt aller Dichtung war, den Schiller wegen der Einseitigkeit seiner Naturbeobachtung meiden zu sollen glaubte, sich immer mehr in Abstractionen verliert und die Natur nur noch zur Symbolik allgemeiner Begriffe verwenden zu können glaubt. Die Art, wie man in Berlin der natürlichen Tochter begegnete, wird dem deutschen Namen immer zur Schande gereichen. Nöthig aber war es gewiß, daß man sich grade wegen der Autorität, mit der hier eine einseitige Richtung vertreten wurde, wenn auch gewiß mit der nöthigen Achtung, so doch mit Offenheit darüber aussprach. Goethe selbst ließ sich im Drama durch alle Mißerfolge von seinem neuesten Kunstprincip nicht wieder abbringen, wie Des Epimenides Erwachen, Die Pandora und der zweite Theil des Faust hinlänglich darthun.

Schiller hatte kaum auf Wunsch des Herzogs mit ein paar Uebersetzungen französischer Lustspiele: Der Parasit und Der Neffe als Onkel freundliche Aufnahme auf der Bühne gefunden, als er auf ihr am 17. März 1804 mit seinem Wilhelm Tell hervortrat und alle seine früheren Erfolge überflügelte. „Gelänge es (das Stück), so wie er es im Kopfe habe, hatte er an Körner geschrieben, so solle es die Bühnen von ganz Deutschland erschüttern" — und es erschütterte sie. Noch heute ist Tell das volksthümlichste Stück derselben, von unvergänglicher Frische und unvergänglichem Reiz. Jugendliches Feuer und männliche Reife haben sich darin auf's schönste durchdrungen. Es ist das Seitenstück zu Don Karlos. Wie dieser tritt es für die ewigen Rechte der Menschheit ein. Diesmal nicht durch einen Einzelnen für ein selbst fernbleibendes unterdrücktes Volk, sondern durch dieses Volk selbst, in edler Schlichtheit und mit treuherziger Beredtsamkeit in den mannichfaltigsten ansprechendsten Gestalten. Bewundernswerth ist die Kunst, mit der es dem Dichter gelungen, Ton, Sprache, Empfinden und Charakter desselben auf eine ideale

Höhe zu heben, ohne der Natürlichkeit doch wesentlich Abbruch zu thun. Nicht minder vorzüglich ist die stimmungsvolle Treue des landschaftlichen Colorits.

Bei einem Stück, in dem nicht ein Einzelner, sondern ein ganzes Volk der Held ist, muß die Darstellung allerdings sehr in's Breite gehen, wenn sie zugleich von individuellem Interesse sein soll. Indem aber Schiller noch darauf ausging, den Zustand der Zeit und des Lebens in möglichster Vollständigkeit zu veranschaulichen, mußte sie sich in dieser Breite zugleich in eine Anzahl einzelner Gruppen mit verschiedenen, wenn auch durch ein gemeinsames Interesse wieder verbundenen Interessen zersplittern. Dies wurde noch dadurch vermehrt, daß er doch wieder aus diesem Volk einen Einzelnen besonders hervorzuheben, ihn in einen gewissen Gegensatz zu den Uebrigen zu setzen, und überhaupt die im Volke bestehenden Gegensätze mit zur Erscheinung zu bringen beabsichtigte. Tell, als Einzelner aus dem Volke, welches der eigentliche Held des Stückes doch blieb, konnte also immer nur ein partieller Held desselben werden. Ja er steht nicht einmal im Mittelpunkte des Hauptinteresses der Handlung, welches die Befreiung der Schweizer ist, die er nur mittelbar mit herbeiführt, indem er sein und seiner Familie Leben vertheidigt und sicherstellt. So geschieht es, daß er in der Hauptscene des Stücks, in welcher der Grundgedanke desselben am entschiedensten hervortritt, fehlt und auch fehlen mußte; das Schweizervolk dagegen, welches hier durch seine Vertreter als der wahre Held erscheint, in der Hauptscene des Tell (bei dem Apfelschuß) eine nur schwächliche Rolle spielt. Mit einem Wort, das Stück leidet bei all seiner Schönheit an der Zweitheiligkeit seines Helden. Um allein als der Held des Stücks zu erscheinen, handelt Tell auch zu wenig. Er ist nur der Held des dritten und vierten Actes. Daß er im fünften überhaupt noch eine Rolle spielt, ist nur durch einen Kunstgriff des Dichters, durch die Einführung eines neuen Motivs, möglich geworden. Und hier berühre ich eine zweite Schwäche des Dramas. Schiller glaubte ganz unbedenklich an die Berechtigung seiner Helden vom Rütli, die Berechtigung zu der That Tell's glaubte er dagegen erst noch erbringen zu müssen. Er läßt daher den schweigsamen Tell, der doch, nach seiner Versicherung, „nicht lange zu prüfen und zu wählen" im Stande sein soll, in dem großen Monologe des vierten Acts aus dem Charakter fallen und hält es noch immer für nöthig,

ihn im fünften Act dem Parricida gegenüberzustellen, den er freilich, wie schon gesagt, auch noch deshalb braucht, um Tell für diesen Act überhaupt noch dramatisch lebensfähig zu erhalten. Doch was wollen diese oder ähnliche Einwürfe gegen die Schönheit und Macht sagen, die dieser Dichtung, die 1805 zum ersten Male im Druck erschien,*) die Unsterblichkeit sichern.

Schiller stand damals im Zenith seines Ruhms. Anerkennung und Bewunderung kamen ihm mit vollen Händen und Herzen von den Thronen wie aus den Städten und Hütten entgegen. Es ist mir immer als einer der schönsten Züge an Goethe erschienen, der ihn auch zweifellos als großen und edlen Menschen kennzeichnet, daß ihn zu einer Zeit, da Mißerfolge ihn vielfach kränken mußten, der Ruhm seines Freundes völlig neidlos ließ, ja daß er, denselben zu fördern, nicht müde wurde.

Noch vor Aufführung des Tell hatte sich Schiller dem im Grundgedanken dem Warbeck verwandten Stoffe des falschen Demetrius zugewendet, der leider Fragment bleiben sollte, aber in diesem den Dichter ganz noch auf voller Höhe zeigt. Mit dem zum Empfange der jungen russischen Großfürstin gedichteten Prologe: Die Huldigung der Künste feierte er noch einmal reiche Triumphe. Die Uebersetzung der Phädra (Dec. 1804) war sein Schwanengesang. Am 9. Mai 1805 endete der Tod ein Leben, das reich an Kämpfen, Schmerzen und Arbeit, aber auch an höchsten Freuden, an Ruhm und Segen gewesen ist.

Goethe, damals selbst leidend und durch diesen unersetzlichen Verlust auf's tiefste bewegt, suchte, wie er dies stets in schweren Tagen gethan, Trost in der Arbeit. Obschon hauptsächlich mit wissenschaftlichen Forschungen beschäftigt, wendete er sich alsbald dem Abschluß des ersten Theiles des Faust zu, welcher im Jahre 1808 erschien. Es war Zeit, daß er sich der Nation wieder in seiner ganzen Dichtermacht zeigte. Oder wo ist die Dichtung, die so wie diese das Höchste und Tiefste, Himmel und Hölle, Göttliches nnd Menschliches, das Streben

*) Siehe die Literatur bei Gödeke a. a. O. S. 1034. Eine franz. Uebersetzung von Merle d'Aubigny erschien 1819 in Hamb.; eine andre von Ed. Durre, Paris und Straßb. 1839; eine englische von W. Peter in Heidelb. 1839 und von A. C. White und L. Braunfels 1841 in Bonn.

in's Schrankenlose und das Reizvolle in der Beschränkung in zugleich so tiefsinniger und naiver, so erhabner und volksthümlicher Weise und mit einem Humor zur Darstellung bringt, der ungestraft selbst noch das Höchste streift und sich bis zu dem Niedrigsten herabläßt. Goethe erschien nun doch wieder nach allen Triumphen Schiller's als der größere Dichter, wenn es auch immer wahr bleiben wird, daß dieser ihm nie unterzuordnen, sondern als ein Genie von ganz eigenartiger Bedeutung neben ihm anzuerkennen ist.

Goethe war damals noch immer der Leiter des herzoglichen Theaters. Im Jahre 1808 hatte er seine in einem Entwurf: Regeln für Schauspieler von 1803 aufgestellten Principien in einem Umfange zur Verwirklichung gebracht, daß, wie er sagt, auf seiner Bühne Natur und Kunst sich völlig durchdrangen. Betrachtet man freilich diese Regeln genauer, die sich, wie ich glaube, zu den Ansichten von der Schauspielkunst, mit denen er 1790 die Leitung des Theaters übernommen hatte, wie seine natürliche Tochter zur Iphigenia verhalten dürften, so wird man finden, daß er damit, besonders was den mimischen Theil derselben betrifft, sich dem französischen Akademismus und Conventionalismus in bedenklicher Weise wieder näherte. Andrerseits wird man deshalb aber doch nicht glauben dürfen, daß Wahrheit, Geist und Empfindung darüber verloren gegangen seien. Dies beweist schon allein sein 1815 veröffentlichter Aufsatz „Shakespeare und kein Ende". Er besteht aus drei Theilen. Der erste betrachtet Shakespeare als Dichter überhaupt, der zweite verglichen mit den Alten und Neueren (beide sind schon 1803, also gleichzeitig mit den Regeln, geschrieben), der dritte beurtheilt ihn als Theaterdichter. Die Schätzung Shakespeare's ist in diesem letzten, jedenfalls erst 1815 geschriebenen Theile offenbar eine geringere, als in den beiden früheren Abschnitten, doch hatte er sich 1805 in den Anmerkungen zu Rameau's Neffe noch ungleich geringschätziger über denselben geäußert, insofern er hier Shakespeare's Dichtungen nur als „barbarische Avantagen" bezeichnet, zugleich aber freilich in Rücksicht auf ihre Zeit und Nation für „im höchsten Sinne untadelig" hält — ein Beweis, daß man auf den einzelnen Ausdruck auch in der uns vorliegenden späteren Schrift kein zu großes Gewicht legen darf. Im Ganzen stellt Goethe noch jetzt Shakespeare sehr hoch, wenn er für ihm auch nicht mehr der alleinige Gott wie zur Zeit seiner poetischen Jugend ist. Noch immer ist er

ihm aber ein höheres Wesen, dem wie dem Weltgeiste nichts verborgen sei, nur daß er nicht wie dieser aus seinem Wissen ein Geheimniß, sondern all seine Geschöpfe zu seinen Vertrauten mache, die alle, wenn auch wider Wahrscheinlichkeit, ihr Herz in der Hand trügen. Für das Auge aber habe er niemals gedichtet, sondern immer nur für den inneren Sinn, daher mehr für das Lesen, als für das Schauen, da Vieles, was er darstelle, sich besser imaginiren, als sichtbar zeigen lasse, wobei es leicht störend, ja widerlich werde. Auch hierin wird man Goethe noch so weit Recht geben können, als Shakespeare, obschon er nicht für das Lesen, sondern nur für die Bühne schrieb, so doch für eine Bühne, die noch ganz davon absah, das Malerische, woran doch seine Werke so reich sind, sichtbar zu machen, sondern dies der Imagination der Zuschauer ganz überließ. — Wichtiger ist, was Goethe von Shakespeare im Vergleich zu den Alten und den Neueren sagt. Den wesentlichen Unterschied zwischen der Tragik der Alten und der Modernen will er hauptsächlich darein gestellt wissen, daß jene das „Unverhältniß zwischen Sollen und Vollbringen, diese von Wollen und Vollbringen" in's Auge gefaßt hätten. Shakespeare's eigenthümliche Größe bestehe nun darin, daß bei ihm Sollen und Wollen so viel als möglich im Gleichgewichte erscheinen, so jedoch, daß schließlich das Wollen noch unterliegt; daß Shakespeare ferner das Sollen nicht nur in die Charakteranlage und das Gewissen, sondern zugleich in die äußeren Verhältnisse und ihren Zusammenhang lege, doch so, daß darin das Wirken einer sittlichen Macht zu erkennen ist. Indem aber Shakespeare das Nothwendige so sittlich mache, verknüpfe er zu unsrem freudigen Erstaunen die alte und neue Welt. Hier sei der Punkt, wo wir ihn zu studiren hätten. — Man sieht, daß Goethe hier durch Shakespeare die Schiller'schen Zweifel gelöst sieht, ob und wie das Verhängniß der Alten im neueren Drama einen Ersatz finden könne. Auch Schiller hatte gefunden, daß ein Stück wie Richard III. durchaus die volle Stärke der tragischen Wirkung habe wie irgend eine Tragödie der Alten, daher er ihn in seinem Briefe vom 28. November 1797 an Goethe als eine der erhabensten Tragödien pries, die er kenne. Wie wenig er aber den Grund hiervon damals erkannte, bewiesen seine nächstfolgenden Tragödien, besonders die Braut von Messina. Goethe aber sah ein, daß Shakespeare an die Stelle der starren Nothwendigkeit und der alle Freiheit und Zurechnungsfähigkeit

aufhebenden Vorausbestimmung eine durch sittliche Gesetze geleitete Weltordnung setzte, in der sich zwar eine göttliche Vorsehung offenbart, die aber mit der Freiheit in einem bestimmten Umfang verträglich ist.

Dagegen versuchte Goethe den Theaterdichter in Shakespeare völlig herabzusetzen, obschon er ihm doch das höchste dramatische Genie dabei zuerkennt. Dies beruhe nun eben darauf, daß er sich nur an die Einbildungskraft, nicht an das Auge wende, wozu er übrigens bei dem Zustande seiner Bühne auch vollkommen berechtigt gewesen sei. Es ist nur zu verwundern, wie Calderon, bei dem Goethe mit Recht Alles im höchsten Sinn theatralisch findet, hierzu bei derselben Einrichtung der Bühne gelangen konnte? Theatralisch ist aber nach Goethe Alles, was für das Auge zugleich symbolisch ist, eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet. Auch Shakespeare zeige derartige Momente in seinen Stücken, es seien aber bei ihm „nur ausgesäete Juwelen, die durch viel Untheatralisches auseinandergehalten würden". Sein großes Talent sei das eines „Epitomators der Natur" und sein besondres Verdienst, sich dadurch begrenzt zu haben, daß er die Welt und das Universum in jedem seiner Stücke auf einen bestimmten Begriff, und zwar stets auf einen andern bezogen habe. Goethe wollte durch dies alles demonstriren, daß Shakespeare, um heute mit Erfolg aufgeführt werden zu können, einer Ueberarbeitung in Rücksicht auf den Zustand der heutigen Bühne bedürfe. Nichts aber lag ihm ferner, als ihn wie Voltaire herabzusetzen, um dafür selbst um so höher zu stehen.

Zerwürfnisse, welche damals durch Kotzebue und die Jagemann herbeigeführt wurden, bestimmten Goethe zum Rücktritt von der Leitung der Bühne. Auch als Dichter zog er sich nun ganz von dieser zurück. Liest man doch sogar in Wilhelm Meister's Wanderjahren folgende Stelle:

„Das Drama setzt eine müßige Menge, vielleicht einen Pöbel voraus; die Schauspielkunst, weit entfernt die übrigen Künste zu fördern, bedient sich ihrer, aber verdirbt sie." „Die sämmtlichen Künste kommen mir vor wie Geschwister, von denen die meisten zu guter Wirthschaft geneigt wären, eins aber, leicht gesinnt, Hab' und Gut der ganzen Familie sich zuzueignen und zu verzehren Lust hätte. Das Theater ist in diesem Falle, es hat einen zweideutigen Ursprung, den es nie ganz, weder als Kunst, noch Handwerk, noch als Liebhaberei verleugnen kann."

Erst 1825 näherte sich Goethe wieder dem Drama. Er nahm die Faustdichtung auf, zunächst nur eine nochmalige Revision der Helena. 1827 wird die inzwischen wieder unterbrochene Arbeit dann fortgesetzt und zwar an dem vierten Acte des Stücks begonnen. Im Jahre 1831 ward es vollendet, 1833 erschien es bei Cotta im Druck.

Es war ein ungeheures Unterfangen, ein Werk, welches im ersten Feuer, im Sturm und Drang der Jugend entworfen und begonnen worden, im höchsten Alter, fast an der Schwelle des Grabes, zum Abschluß zu bringen. Hatte der um zehn Jahre jüngere Schiller in der Vollkraft seines Genies doch schon vor fast dreißig Jahren hieran gezweifelt. „Mir schwindelt ordentlich vor der Auflösung — hatte er Goethe 1797 geschrieben — was mich daran ängstigt, ist, daß mir der Faust seiner Anlage nach eine Totalität der Materie zu fordern scheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll, und für eine so hoch aufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält." Was Goethe damals geantwortet, scheint ihn auch jetzt wieder beruhigt zu haben — er glaubte in diesem Falle die höchsten Forderungen mehr nur zu berühren, als zu erfüllen zu brauchen. Das Ganze werde doch immer nur ein Fragment bleiben. Die symbolisirende Art der Darstellung, an der er seitdem im Drama festgehalten hatte, mußte ihm dies noch erleichtern, zumal er jetzt den seltsamen Grundsatz aufstellte, daß die Wirkung einer Dichtung im „Incommensurablen" liege und dies im Drama „die nur leise Beziehung einer Scene zur andren" gradezu fordre. Auch lag der Plan in der Hauptsache vor. Die Helenascene war fertig. Selbst die große Schlußscene des Stücks, vielleicht der ganze letzte Act mit Ausnahme der ersten Scenen gehören einer früheren Zeit an, da Goethe sich 1815 gegen Boisserée in diesem Sinn geäußert; wahrscheinlich fällt die Entstehung in die Jahre 1805—8. Der Stil erinnert an die Pandora, und Scherer (Aus Goethe's Frühzeit) bemerkt, daß sie dem Calderoncultus jener Jahre sehr ähnlich sähe. Die ganz spiritualistisch symbolisirende Richtung, die Goethe im Drama eingeschlagen, mußte nothwendig zur Wiederanknüpfung an die mittelalterlich scholastische Kunst hinführen. Kein Wunder also, daß der Faust zuletzt in ein Mysteriendrama ausläuft und der Dichter sich auch noch dieser Form in einem großen Sinne bemächtigte und ihm den Stempel seines Genius aufdrückte. Scherer glaubt ferner, daß nach

den von ihm und anderen Gelehrten darüber angestellten Forschungen auch noch folgende Scenen in jenen früheren Jahren entstanden sein dürften, als: Faust, Ariel und Geisterkreis — Faust und Mephisto am Kaiserhofe — Mephisto, Wagner und Baccalaureus. — Classische Walpurgisnacht — Faust im politischen Treiben (?) — Faust thätig schaffend (?) — Vor dem Palast.

Es wird nicht geleugnet werden können, daß das mit Sicherheit einer früheren Zeit Angehörende weitaus zu den gelungensten Theilen der Dichtung gehört, daß aber auch sie an der Einseitigkeit leiden, welche allen dramatischen Arbeiten Goethe's aus dieser Periode anhaftet. Nichtsdestoweniger muß die Fertigstellung dieses von Vielen ekstatisch bewunderten und darum von Anderen scharf angefochtenen zweiten Theiles in dem hohen Alter des Dichters Staunen erregen. Dies gilt auch von der dichterischen Intention, die demselben zu Grunde liegt, überhaupt, obschon sie der dramatischen Form widerstrebt und der dramatische Werth desselben jedenfalls sehr gering ist, wie es dem Dichter wohl auch nie darum zu thun war, eine eigentliche Tragödie darin schaffen zu wollen. Dies enthebt mich der Aufgabe, näher auf diese Dichtung einzugehen, da ich mit dem allgemeinen poetischen oder geistigen Werth derselben hier nichts zu thun habe. Es mögen daher einige kurze Andeutungen genügen.

Goethe wollte in diesem zweiten Theile seinen Helden durch eine Reihe würdigerer Verhältnisse als die des ersten Theils in höhere Regionen führen. Allein, wie Hettner sehr richtig bemerkt, ist dieser hierbei ein ganz anderer Charakter, ein ganz anderer Held geworden, ein Held überdies, der fast vier Acte lang wenig mehr als eine passive Rolle spielt. Wie bedeutend auch ideal, erscheint er doch ganz unpersönlich und individualitätslos. Nicht ein einzelner Mensch als Symbol der Menschheit, sondern die blos personificirte Menschheitsidee sei hier der Held. An die Stelle der Geschichte Faust's sei die symbolische Darstellung der Hauptrichtungen menschlicher Entwicklung getreten. Ich kann diesem Urtheil nur beistimmen.

Goethe selbst hielt 1827 die Darstellung noch für möglich. 1829 trat er von dieser Ansicht zurück. Heute, da das Theater fast nur noch ein Unterhaltungsort ist, hat man diese tiefsinnig-dunkle, symbolische Dichtung zu einem Ausstattungsstücke gemacht. Sie ist hierdurch ein Zugstück geworden in welchem die Virtuosität der Regie,

da es an Virtuosen der Schauspielkunst zu fehlen beginnt, als neue theatralische Macht eingetreten ist, um verhältnißmäßig leichte Triumphe zu feiern. Dieser Erfolg sollte indeß nicht darüber täuschen, daß diese Dichtung, wie hoch man auch den Gedanken- und Ideengehalt, ja die poetische Form derselben stellen möchte, in ihrer Verwirklichung auf der Bühne für die Geschichte der Entwicklung unsres Dramas doch nichts weiter sein kann, als eine glänzende Curiosität.

Das Leben Goethe's erhielt durch sie aber jedenfalls einen überaus würdigen Abschluß. Am 22. März 1832 Abends zwölf Uhr entschlief, fast dreiundachtzig Jahr alt, der größte Dichter der Zeit, der, wie er unsre ganze heutige Bildung begründet hat, der deutschen Nation auch erst ein ganz nationales und dabei volksthümliches Drama, so wie später sein erstes classisches Drama und in Faust eine Dichtung von universaler Bedeutung in dramatischer Form gab.*)

XII.

Die Dramatiker der romantischen Schule.**)

Die Gebrüder Schlegel. — L. Tieck. — Bernhardi. — Hölderlin. — Novalis. — Wilhelm v. Schütz. — Baron de la Motte Fouqué. — Cl. Brentano. — Achim v. Arnim. — Z. Werner. — A. G. Oehlenschläger. — H. v. Kleist.

Wir haben im Laufe dieser Darstellung dem Romantischen schon wiederholt zu begegnen gehabt. Schiller hat sogar die ganze neuere Dichtung und Kunst im Gegensatz zu denen der Alten, als der classischen, mit dem Namen der romantischen bezeichnet, insofern er das Classische mit dem Naiven, das Romantische mit dem Sentimentalischen identificirte. Selbst die Romantiker, welche das Naive und Sentimentalische nicht so betrachteten, kommen doch darin mit ihm überein, daß zwischen

*) Siehe darüber: Koberstein, A., Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur, 4. Ausg. Leipz. 1866. — Schmidt, J., Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod, 5. Auflage. Leipz. 1866. — Hettner, H., Die romantische Schule. Braunschw. 1850. — Haym, R., Die romantische Schule. Berl. 1870.

**) Goethe's Werke erschienen in englischer Uebersetzung in Bohn's Standard Library 1851. — Schiller's Werke, französisch von Barante, Paris 1821. — von Ad. Regner 1859—61 englisch in Bohn's Standard library 1853; italienisch von Andrea Maffei 1844. — Siehe über Goethe auch noch H. Grimm, Goethe Vorlesungen 2 Bde. Berlin 1877.

der Dichtung und Kunst der Griechen und denen der neueren christlichen Völker ein Gegensatz besteht, der sich am besten als der des Classischen und des Romantischen bezeichnen lasse. Wie aber immer der Begriff des Romantischen gefaßt werden möge, so ist doch so viel gewiß, daß es innerhalb der christlichen Culturvölker eine Menge Dichter, ja ganze Dichtungsperioden giebt, denen wir diesen Namen verweigern werden. Die romantische Schule würde sich leicht aus diesem Widerspruch mit der Erklärung ziehen, daß diese Schriftsteller und Perioden nur deshalb nicht romantisch seien, weil sie überhaupt nicht poetisch sind, da die beiden Schlegel sich ja selbst noch bei Lessing besannen, ob sie ihm diese Eigenschaft zuzuerkennen hätten.

Wenn hiernach eine Anlage, welche nur erst bei den christlich-germanischen Völkern zu voller Entwicklung gekommen sein soll, doch darum noch nicht bei allen Individuen dieser Völker, selbst den poetisch beanlagten, wirklich zur Entwicklung kommt, so ist die Thatsache, daß das Romantische der Dichtung der Griechen fehlt oder zu fehlen scheint, noch kein vollgültiger Beweis, daß ihnen die Anlage dazu auch völlig gefehlt habe.

Daß das Romantische immer sentimentalisch oder das Sentimentale immer romantisch sei, ist keineswegs festgestellt. Wenigstens lassen sich auch romantische Dichter noch als naive und sentimentalische unterscheiden. Noch weniger aber deckt sich der Gegensatz von christlich und heidnisch mit dem von romantisch und classisch oder von sentimentalisch und naiv. Es hat selbst noch ältere Völker als die Griechen gegeben, deren Poesie, obschon heidnisch, romantisch und sentimentalisch genannt werden kann; wie die der Inder. Das Christenthum ist unstreitig durch die die Subjectivität des Geistes in ihrer ganzen Tiefe ergreifende und aufregende Innerlichkeit seines Wesens eine bedeutende Quelle des Romantischen, gleichwohl sind gerade die kirchlichsten Zeiten verhältnißmäßig wenig romantisch gestimmt gewesen. Dies erklärt sich aber nur daraus, daß in ihnen die Religion zu sehr in starren Glaubensformeln aufgegangen war und diese die Subjectivität des Geistes eben so sehr in Fesseln legten, als die im Dienst der Kirche zur Ausbildung gelangte scholastische Wissenschaft, welche die Religion in ein oft ganz leeres Begriffswesen auflöste. Auch hat das Christenthum auf die romanischen Völker einen andern Einfluß ausgeübt, als auf die rein germanischen Völker, wie bei jenen auch Dichtung und Kunst einen

andern Charakter als bei diesen gewonnen haben, was selbst für das Romantische gilt. Die geistige Natur dieser verschiedenen Völker ist eben eine verschiedene, und diese Verschiedenheit läßt die romanischen Völker ein größeres Gewicht auf die Form, die germanischen auf die Innerlichkeit legen, sie giebt der Dichtung und Kunst der ersteren einen mehr geistig sinnlichen, denen der letzteren einen mehr sentimentalen Charakter. Daß Romantische gewinnt aber in der Verbindung mit dem Sentimentalischen an Stärke und Intensität, daher wir es bei den germanischen Völkern ungleich stärker ausgebildet finden, als bei den romanischen, deren Dichtung und Kunst sich dem Classischen nähert, nur daß sie im Ganzen spiritualistischer und phantastischer sind. Daß der Name romantisch gleichwohl von den Romanen zu stammen scheint, läßt sich daraus erklären, daß die romanischen Völker, besonders die Italiener, die Begründer der neuen Cultur überhaupt sind und daher auch das, was wir in dieser romantisch nennen, bei ihnen zuerst zum Vorschein kommen mußte. Die Germanen hatten aber schon lange vorher eine romantische Poesie. Die Schlegel und Novalis leiten den Namen romantisch von der Romanpoesie ab. Allein auch diese Bezeichnung einer der dem Romantischen eigenthümlichen Kunstformen ist, wie die der Romanze, den Namen der Völker entlehnt, bei denen sie sich zuerst gezeigt haben.

Schon vor der Annahme des Christenthums hatte die Liebe, sowie überhaupt das Verhältniß der beiden Geschlechter bei den germanischen Völkern einen tief im Gemüthsleben derselben wurzelnden idealeren Charakter. Das Christenthum gab aber beiden noch eine größere Vertiefung, die man vergeblich bei den romanischen Völkern sucht. Wie es der Liebe bei diesem an Gemüth und Gemüthstiefe fehlt, so fehlt dieses auch ihrer Poesie, so phantasie- und geistvoll, so voll sinnlicher Kraft und formaler Schönheit diese auch sein möchte. In ihr bietet der Witz Ersatz für den Mangel an Humor, wie der Geist für den an Gemüth. An der Stelle des Sentimentalischen zeigt sich hier, wie die Dichtungen Petrarca's, Dante's und Calderon's zeigen, ein spiritualistischer, zur Allegorie oder zum Phantastischen neigender Zug.

Wenn sich unter dem Einfluß des romantischen Geistes vorzugsweise die Malerei entwickelt hat, und die Entwicklung dieser letztern von den Italienern ausging, so bleibt doch zu beachten, daß der Charakter der Malerei der romanischen Völker, besonders der Italiener, der

plastischen Kunst und der Antike um vieles näher steht, als der der Malerei der germanischen Völker, insbesondere der Niederländer. Und wenn die spanische Malerei, namentlich die der Madrider Schule, dieser letzteren in einigen Beziehungen sich nähert, so wird niederländischer Einfluß dabei nicht übersehen werden dürfen. Doch auch die Araber hatten hier ein romantisches, wenn auch nur spiritualistisch-phantastisches Element in das geistige Leben hereingetragen.

Man sollte meinen, daß die katholische Religion der Romantik günstiger wäre, als der Protestantismus. Allein es hat sich gezeigt, daß jene sich ungleich mehr an die Phantasie und die Sinne, diese dagegen mehr an das Gemüth, wenn schon zugleich und in noch größerem Umfang an den Verstand wendet. Wichtiger aber ist, daß während jene die Subjectivität zu beschränken sucht, der Protestantismus, wenigstens bei seinem ersten Auftreten und insofern er seinem Ursprunge treu bleibt, die Subjectivität des Menschen zur Freiheit entband und entbindet. Ein Dichter wie Shakespeare und eine Romantik wie die seine war nur in einem protestantischen Lande und unter dem Einflusse jener großen geistigen Bewegung möglich, die man die Reformation nennt. Ich habe schon früher auf den Unterschied hingewiesen, welcher zwischen dieser englischen Romantik und der gleichzeitig sich in Spanien entwickelnden Romantik besteht.

Es waren aber noch zwei andere Einflüsse, welche auf die Entwicklung des romantischen Geistes einwirkten: das Ritterthum und die Renaissance. Der Einfluß des ersteren ist von mir schon genügend beleuchtet worden. Was den der letzteren betrifft, so möchte es fast scheinen, als ob er der Romantik nur entgegengewirkt haben könnte. Dies ist unmittelbar auch der Fall. Indem aber die Renaissance den poetischen Geist überhaupt wieder förderte und steigerte, mußte sie auch den in ihm enthaltenen romantischen Tendenzen zu Gute kommen. Weder die spanische noch die englische Dichtung, besonders das Drama, würden sich ohne diesen Einfluß, dem sie im Wesentlichen doch widerstanden, und der in England mit dem der Reformation zusammenfiel, zu so wunderbarer Höhe entwickelt haben, die sie hier durch einzelne große Talente und Genies erreichten, und doch ist sind hier und dort im höchsten Sinne romantisch. In Deutschland war damals dazu die Bildung im Allgemeinen zu niedrig. Hier blieb der Einfluß der Renaissance fast ganz auf den Humanismus beschränkt. Auch fehlte

es hier in der Poesie an Talenten. Erst durch das Ausland wirkte die Renaissance später auch hier auf die Dichtung entschiedener ein, im Drama als französischer Akademismus. Zugleich suchte die kirchliche Reaction dieses zu unterdrücken. Erst die neue Philosophie rief mit dem Geist der Kritik eine Aufklärung in's Leben, welche die Subjectivität der Geister auf's Neue entband, im Ganzen zwar zunächst nur dem Gebiet des Verstands zu Gute kam, allmählich aber auch die Kräfte des Gemüthslebens in's Spiel setzte. Mit der hieraus entspringenden Sentimentalität entwickelten sich nun aber auch die Keime einer neuen Romantik. Obschon dieser Proceß sich in England und Frankreich früher als in Deutschland vollzog, trat hier der romantische Geist doch stärker, als in irgend einem andern Lande hervor. Es war keineswegs zufällig, daß trockene Verstandesmenschen, wie Bodmer und Breitinger, als sie in der Poesie der Empfindung und der Phantasie das Wort sprachen, zugleich auf die Malerei als eine Schwester der Dichtkunst hinwiesen, ja in dem Poetischen nur eine Malerei mit anderen Kunstmitteln sahen. Es machte sich darin, wenn auch unbewußt, ebenso ein Zug zum Romantischen bemerkbar, als in ihrer Lehre vom Wunderbaren, in welchem sie das entscheidende Merkmal des Poetischen sehen wollten. In der That liegen schon bei den Schweizern die Keime zu der späteren Doctrin der sogenannten romantischen Schule, und lange ehe diese entstand, war das dort dunkel Angekündigte in glänzender Form schon in's Leben getreten. Stärker traten die Keime dazu besonders in der Dichtung Klopstock's hervor, entwickelter noch bei den Männern des Hainbunds. Leisewitz und Gerstenberg erscheinen in ihren Dramen bereits nicht ohne einen gewissen romantischen Glanz. In Herder kündigt sich der romantische Geist als die Morgenröthe einer ganz neuen Literaturepoche an und in Goethe tritt er leuchtend als Sonne hervor. Der Sturm und Drang jener Zeit war keineswegs ohne Romantik. Doch nicht alle Stürmer und Dränger waren romantisch gestimmt. Lenz war es kaum, Wagner durchaus nicht. Aber selbst diejenigen, die es am meisten waren, wie Goethe (in Götz, Werther und Faust), Maler Müller und Schiller, wurden damals nicht romantisch genannt. Goethe und Schiller gaben diesen Bezeichnungen, durch ihre Untersuchungen des Gegensatzes des Alten und Neuen, eine größere und allgemeinere Bedeutung. Der Name Romantiker aber tauchte erst auf, als sie schon aufgehört hatten, wahr=

haft romantisch zu sein, oder es doch nur wider Willen waren, weil sie sich jetzt dem Classischen so viel wie möglich zu nähern suchten.

Die neuen Dichter und Schriftsteller, die man Romantiker nannte, sind, wie man sie oft als die Epigonen des Sturmes und Dranges bezeichnet hat, in vieler Beziehung auch wirklich nur die Erneurer der von letzteren in Umlauf gesetzten Ideen und Anschauungen, nur daß diese von ihnen nun in einem ganz andern Geiste ergriffen, aufgefaßt und dargestellt wurden. Die Losungsworte: Ursprünglichkeit, Eigenthümlichkeit, Genie, Phantasie traten auf's Neue, nur in einer höheren Beleuchtung hervor.

Bisher war bei jeder neuen Phase der Dichtkunst die Theorie der Praxis vorausgegangen. Bodmer und Breitinger hatten Klopstock, Gottsched hatte Lessing und Wieland die Wege gebahnt. Lessing war als Theoretiker auch selbst der eigne Vorläufer seiner großen poetischen Werke gewesen. Herder ging Goethe voraus und wies ihm eine Zeitlang die Richtung an, und ehe Schiller mit seinen classischen Dramen hervortrat, schrieb er Jahre lang seine ästhetischen Aufsätze, wozu ihm Kant die Leuchte gehalten. Kann es da Wunder nehmen, auch jetzt wieder ähnliche Erscheinungen zu sehen? Auch jetzt waren es wieder die Theoretiker, welche die neue Richtung und das gründeten, was man die romantische Schule genannt. Auch jetzt würde man aus den poetischen Werken dieser Männer, der Brüder Schlegel, eben so wenig auf ihre Lehre zu schließen im Stande sein, als aus den Poesien Bodmers oder aus den dramatischen Versuchen Herder's auf die Doctrin dieser beiden großen literarischen Bahnbrecher.

Inzwischen würde sich die romantische Richtung vielleicht auch ohne die beiden Schlegel Bahn gebrochen haben, da einige ihrer bedeutendsten Dichter Tieck, Wackenroder, Hölderlin und Novalis, sowie vielleicht später selbst Kleist sich längere Zeit ganz unabhängig von ihnen entwickelten. Gewiß aber hätte sie ohne dieselben nie die literarische Bedeutung erlangt, die ihr dieselben gegeben.

Ludwig Tieck*) wurde am 31. Mai 1773 zu Berlin geboren. Sein Vater, der Seilermeister Johann Ludwig Tieck, war ein der Aufklärung sehr ergebener, von einem starken Bildungstriebe beseelter Mann, von hellem Verstand und festem Wesen; seine Mutter eine

*) Rud. Köpke, Ludw. Tieck. Leipz. 1855.

sanfte, tief in sich gekehrte, von der Empfindsamkeit der Zeit nicht unberührt gebliebene Frau, von lebhafter Phantasie. Man hat die wunderliche Mischung von romantischer Phantasterei und Gefühlsüberschwänglichkeit mit einer oft bis zur Nüchternheit gehenden Verstandesmäßigkeit in Tieck's Wesen auf den Einfluß zweier seiner Jugendfreunde Wackenroder und Bernhardi zurückgeführt; allein Tieck würde sich von zwei so verschiedenen Naturen gar nicht gleichzeitig haben so stark angezogen fühlen können, wenn seine eigene Natur nicht schon jene Zweiseitigkeit dargeboten hätte, die augenscheinlich in den von seinen Eltern angeerbten verschiedenen Naturanlagen begründet war und durch Beispiel und Erziehung nachweislich noch verstärkt wurde. Doch auch die geistige Atmosphäre der Stadt, in der er heranwuchs, verdient hier in Betracht gezogen zu werden. Berlin war seit lange der Sitz der Aufklärung, von hier wirkten nach Mendelsohn's Tode Nicolai, Engel und Ramler mit ungeschwächten Kräften und als die Spitzen dieser geistigen Richtung fort. Daneben aber hatten sich einige schöngeistige Kreise gebildet, in denen der Cultus der Genialität und einer theils vergeistigten, theils verfeinerten sinnlichen Empfindsamkeit getrieben ward, was hinlänglich durch den Erfolg, den hier gerade Goethe's Stella erzielte, illustrirt wird.

Bei aller Verschiedenheit bietet Tieck's Kindheit einige Aehnlichkeit mit der Goethe's. Wie dessen Phantasie wurde auch die seinige durch Erzählungen der Mutter aufgeregt, „in deren Munde das Einfache und Natürliche für die Kinder zum Mährchen und Wunder wurde", wogegen der Vater um die Erziehung des Knaben bemüht war, seinen Bildungstrieb anspornte, seine Fortschritte überwachte. Auch hier wurde der Hang zum Schauspiel früh durch Puppenspiel geweckt. Schon mit 6 Jahren wurden der Götz und die Räuber mit zinnernen Soldaten tragirt. Später übte Shakespeare so großen Eindruck aus, daß Alles dagegen zurücktreten mußte. Weiterhin kam noch Cervantes dazu.

1782 hatte Tieck das Gymnasium bezogen. Von seinen Schulfreunden wurde besonders Wilhelm Heinrich Wackenroder*) wichtig für ihn, eine träumerische, tief innerliche Natur, der aber bei aller Empfindsamkeit ebenfalls ein rationalistischer Zug innewohnen

*) Geboren 1772 zu Berlin, gest. 13. Februar 1798.

mußte, da er Ramler für einen bedeutenden Geist und Dichter hielt. Von kaum minderem Einfluß auf ihn wurde aber später auch noch ein jüngerer Lehrer des Gymnasiums, August Friedrich Bernhardi,*) der Wissen mit Witz, Ironie und Laune verband. Erwähnung verdient ferner die Verbindung mit noch einem andern der jüngeren Lehrer, F. G. Rambach,**) weil sie ihn, wenn auch pseudonym, in die Literatur einführte, leider ihm aber zugleich die Richtung auf die damaligen Ritter-, Räuber- und Spukgeschichten gab. Dies Alles hatte die Nervosität und Exaltation Tieck's in dem Grade vermehrt, daß es zu krankhaften Ausbrüchen kam. Sein erstes Drama Almansur giebt in seiner orientalischen, sich zwischen Sehnsucht, Verzweiflung, Wahnsinn und Spott und Laune bewegenden Phantastik ein Bild seines inneren Zustands. Wohlthätiger waren die Einwirkungen, die er im Hause Reichardt's empfing, durch den sein Goethe-Enthusiasmus gesteigert und seine schauspielerischen Anlagen entwickelt

---

*) Am 24. Juni 1770 zu Berlin geboren. Er studirte in Halle, wurde Subrector, 1803 Prorector und 1808 Director des Friedrichswerder Gymnasiums zu Berlin, 1816 Consistorialrath. Er starb am 2. Juni 1820. Als Kritiker nahm er lange eine ziemlich bedeutende Stelle ein. 1797—1800 gab er die Bombacciaden, 1802 die Vierteljahrschrift Kynosarges heraus, in welcher er besonders durch seine Urtheile über das deutsche Theater und seine Angriffe auf Iffland und Kotzebue Aufsehen erregte. Ein Anhänger Goethe's und der Romantiker war er auch Mitarbeiter an den Straußfedern, an der 1800 von Spazier gegründeten Zeitung für die elegante Welt und am Athenäum. Auch einige dramatische Humoresken: Die Witzlinge und Seebald, der edle Nachtwächter, die in den Bombacciaden erschienen, verdanken ihm ihre Entstehung. Er heirathete Tieck's Schwester, Sophie, welche sich 1805 von ihm wieder scheiden ließ. Das Verhältniß zu Tieck, der diese Verbindung nur ungern sah, war schon vorher gelockert. Sophie that sich auch selbst schriftstellernd hervor. Unter ihren Dichtungen befinden sich drei romantische Schauspiele, die 1804 unter dem Titel: Dramatische Phantasien erschienen. Sie verheirathete sich 1810 zum zweiten Male mit einem esthländischen Edelmann Knorring, in dessen Heimath sie 1836 starb.

**) F. E. Rambach, geb. 1767 zu Quedlinburg, Professor der Berliner Akademie der Künste, 1803 Hofrath und Professor der Cameralwissenschaften zu Dorpat, starb 1826 als Staatsrath zu Reval. Er schriftstellerte ebenfalls meist unter dem Namen H. Lenz und Ott. Sturm. Zu jener Zeit schrieb er Schauerromane. Später veröffentlichte er mehrere Bände Schauspiele, so 1796 zwei Bde. vaterländische Schauspiele, 1798—1800 drei Bde. Schauspiele, 1802 Die Dionysiaka, 1803 noch eine vierte: Dramatische Gemählde. Hervorzuheben davon sind: Der große Churfürst von Rothenaus (1795) und Otto mit dem Pfeil (1796).

wurden. Doch dürfte er hier auch vielleicht Anregung zu seinem zweiten Drama, Karl von Berneck, durch den Schriftsteller Moritz erhalten haben, das, wie dessen Blunt, ein Schicksalsdrama ist. Dem widerspricht freilich, daß Tieck selbst es als erstes der Gattung bezeichnet. Auch konnte er schon durch die Spuk- und Geistergeschichten, mit denen seine Phantasie angefüllt war, in diese Richtung getrieben worden sein, zumal er in sich selbst den Zusammenhang mit dunklen Naturmächten und die Abhängigkeit von ihnen in oft grauenvoller Weise empfand. Das Stück wurde übrigens erst in Göttingen beendet, wo er im September 1792 die Universität bezog, nachdem er schon ein halbes Jahr ohne Befriedigung in Halle studirt und unter Einwirkung der Schiller'schen Räuber die Erzählung Abdallah und auf Bernhardis Anregung das zweiactige Trauerspiel „Der Abschied“, dieses aus einer etwas milderen Stimmung, verfaßt hatte. Haym nennt es eine Stimmungskomödie und macht auf den fatalistischen Zug aufmerksam, den auch schon Tieck in dem Vorwort hervorhob, welches er später dem Stücke vordrucken ließ. „An ein Bild, ein Messer, ja an den Apfel, den der Gatte am Anfang des Stücks ergreift, war etwas Verhängnißvolles geknüpft, was, durch die Erfüllung der Vorahnung zum Orakelmäßigen erhoben, eine tragische Wirkung hervorbringen sollte.“ Das Motiv aber ist folgendes: Ein Mädchen, das ihren Geliebten todt glaubt, reicht einem andern Manne die Hand. Jener kehrt wieder und kommt, sich in sein Schicksal ergebend, von der Geliebten Abschied zu nehmen. Die alte Liebe flammt in beiden neu auf, zugleich aber auch in dem es gewahrenden Gatten die Eifersucht und der Haß. Er mordet seinen Nebenbuhler im Schlafe und das über der Leiche desselben jammernde Weib.

Den „Karl Berneck“ nennt Tieck den deutschen Orest. Er sollte ein Seitenstück zu dem grausigen Abdallah bilden. Spanischen Einfluß stellt der Dichter in Abrede, der bis dahin das spanische Drama noch gar nicht gekannt haben will. Doch auch an den Einfluß des Schicksals im Drama der Alten darf hier nicht gedacht werden. Das Stück wurde zuerst in den Volksmärchen von Peter Leberecht (1797) veröffentlicht und erregte, obschon es von der Bühne ausgeschlossen blieb, einiges Aufsehen.

Die Göttinger Bibliothek regte Tieck besonders zum Studium des altenglischen Theaters an. Eine Bearbeitung des Shakespeare'schen

Sturm war hiervon die erste Frucht. Es entstand der Plan zu einem Werk über Shakespeare, das aber zu einer Abhandlung „Ueber das Wunderbare bei Shakespeare" zusammenschrumpfte, die er jener 1796 (Berlin) erschienenen Uebersetzung vorausschickte. Auch der Volpone des Ben Jonson, der ihn, wohl durch die Rücksichtslosigkeit seiner Satire und die Schärfe seiner an's Groteske streifenden Charakteristik, damals sehr anzog, ward übertragen. Er erschien mit „Der Abschied" und „Alla Modin" unter dem Titel „Ein Schurke über den andern oder die Fuchsprelle auf Wackenroder's Veranlassung 1798 im Druck. Später wurde der Titel in „Herr von Fuchs" verwandelt. Wie bei dem Sturm scheint Tieck auch hier die Bühne im Auge gehabt zu haben, da beide nicht treue Uebersetzungen, sondern freie Bearbeitungen sind.

Durch Eschenburg, den Tieck auf einer Reise nach Braunschweig kennen gelernt, ward er an Nicolai empfohlen, der seltsamer Weise rasch Gefallen an dem durch seine bisherigen Arbeiten seiner Natur doch so ferneliegenden jungen Dichter nahm, der aber, ohne daß er es ahnte, doch eine Seite bot, welche eine Anknüpfung und ein längeres Verhältniß zwischen beiden ermöglichte; freilich nur, weil Tieck ihm gegenüber die andre zu maskiren verstand. Er übernahm nämlich die Fortsetzung der von Musäus in Nicolai's Verlage begonnenen, unter dem Namen: „Straußfedern" veröffentlichten Sammlung von Erzählungen im Sinne der aufklärenden Richtung mit satirisch-moralischer Tendenz. Es ist übrigens fast kaum wunderlicher, daß der spätere vornehmste Dichter der Romantiker im Solde und Geiste Nicolai's schrieb, als daß dieser dessen Abdallah und William Lowell verlegte und es gut hieß, daß sein Sohn die Märchen von Peter Leberecht herausgab, in denen Karl von Berneck, der dramatisirte Blaubart und der gestiefelte Kater, neben Märchen, wie der blonde Ekbert, erschienen: Dichtungen, die alle mit zu den romantischsten des Dichters gehören.

Der Blaubart, obschon ein dramatisirtes Ammenmährchen genannt, nähert sich den Ritterstücken und mehr als irgend ein andres der späteren Dramen des Dichters der Bühne. Es sind Scenen von wirklich dramatischem Werthe und gewiß auch von scenischer Wirkung darin. Doch sagt Haym mit Recht, daß das Wesen des Märchens überhaupt der Bühnendarstellung eigentlich widerspreche, daß man

Märchen am liebsten im Dunklen höre, damit die Phantasie, an die sie sich wenden, durch nichts gestört werde. Sollten wir den Bruch, der zwischen der besten theatralischen Darstellung und dem geistigen Phantasiebilde des Märchens ganz unvermeidlich bleibe, vergessen, so müsse der Dichter die Musik oder die Komik, am liebsten beide zu Hülfe rufen, jene habe Tieck vermieden, diese zu zaghaft ergriffen. Das wahre Märchendrama sei die Zauberposse.

Der Komik hat Tieck in den späteren Märchendramen: der gestiefelte Kater (1797), die verkehrte Welt (1798) und Prinz Zerbino (1799) um so freieren Raum gegönnt. Sie sind auf Anregung der Gozzi'schen Märchendramen entstanden. Tieck hat es auch selbst angedeutet, indem er auf dem Titel des ersten Einzeldrucks den Zusatz „aus dem Italienischen" braucht und „Bergamo" als Verlagsort bezeichnet. Wir fanden, daß die Gozzi'schen Märchen mehr phantastisch, als romantisch zu nennen sind und, da sie der Commedia dell' arte zu Hülfe kommen sollten, mit deren Masken auch einen halb improvisatorischen Charakter annahmen. An Beides werden wir hier auch bei Tieck erinnert. Seine Dichtungen sind Kinder des Augenblicks, der muthwilligen Laune, wie Improvisationen entstanden, daher sie auch eigentlich nur im Entstehen hätten genossen werden sollen. Jetzt, da sie uns mit dem Anspruch künstlerischer Productionen entgegentreten und die directen Beziehungen des Einzelnen fehlen, muß Vieles in ihnen leer und leicht befunden werden. Der gestiefelte Kater erscheint von ihnen noch als die weitaus gefälligste. Er machte zu seiner Zeit viel Aufsehen, weil darin nicht nur der Zustand der damaligen Bühne, sondern auch der der Kritik und des Publikums humoristisch gegeißelt wurde und die Spitze der Satire auf allgemein bekannte Persönlichkeiten, wie Iffland und den anmaßlich eitlen Kunstrichter Böttiger in Weimar, gerichtet war. Was ihn aber heute uns noch um vieles genießbarer macht, als die beiden anderen Stücke, ist die größere Natürlichkeit seines Humors. Das erklärt sich wohl daraus, daß der Dichter sich darin an ein überliefertes Märchen anlehnen konnte, während er in den beiden anderen Stücken Alles selbst erst erfand und hierdurch in's Gesuchte und Gezwungene fiel.

Obschon der Zerbino als eine Fortsetzung des gestiefelten Katers erscheint, war die Idee dazu doch schon früher entstanden, aber erst später ausgeführt. In ihm wie in der verkehrten Welt hat der Dichter

Poesie und Prosa, Aufklärung und Romantik in scharfe Contraste gestellt.

Einige Werke ganz andrer Art, von ungleich tieferer poetischer Bedeutung, sollten zur selben Zeit theilweise in Gemeinschaft mit seinem Freund Wackenroder entstehen, dem Poesie und Kunst eine Sache des Herzens war, der er mit Andacht und Frömmigkeit anhing. Besonders war er von der mittelalterlichen Kunst auf's tiefste ergriffen. Auch hatte er Tieck schon immer auf sie und das Nationale, als die wahren Quellen des ächten Dichters, hingewiesen. Ihn beglückte und begeisterte an dieser Kunst nichts so sehr, als die innige Verbindung mit der Religion. Die aus diesen Empfindungen und Ueberzeugungen entsprungenen Gedanken hatte er niedergeschrieben. Sie haben eine gewisse Verwandtschaft mit den frühesten Kunstanschauungen Herder's, nur daß hier Alles inniger, kindlicher, frömmiger, schwermüthiger ist. Tieck, den er zum Vertrauten dieser Aufzeichnungen gemacht, redigirte und ergänzte dieselben und betrieb ihre Veröffentlichung. Sie erschienen 1797 anonym unter dem Titel „Herzensergießungen eines Klosterbruders", den ihnen Reichard gegeben hatte. Kurze Zeit später, am 13. Februar 1798, riß der Tod den bescheidenen, edlen, schwärmerischen Jüngling plötzlich hinweg. Was er noch sonst Poetisches niedergeschrieben, ward das Vermächtniß des Freundes. Es waren ähnliche Gedankenniederschläge, die Tieck als „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst" herausgab. Hier gehörte jedoch der größere Theil diesem letzteren an. So glücklich sich Tieck in die Empfindungs- und Gedankenwelt seines Freundes versetzt hatte, so sagt Haym doch etwas hart, daß er sich zu diesem nur wie ein plattirter Klosterbruder zu dem ächten verhalte. Doch auch noch ein drittes Werk sollte dem so früh zerrissenen Bunde der Freunde entspringen: „Franz Sternbald's Wanderungen, eine altdeutsche Geschichte", die bereits 1798 erschien. Es war dieser Künstlerroman, den die Freunde zusammen geplant hatten, zu dem der erste Anstoß aber von Tieck ausgegangen war. Durch ihn wurde das schon seit einiger Zeit angeknüpfte Verhältniß zu den Gebrüdern Schlegel zu einem engeren und wärmeren, da hier gewissermaßen schon eine Art romantisches Evangelium vorlag.

Mit Friedrich Schlegel war Tieck schon seit einiger Zeit durch Reichard's Lyceum bekannt. Er hatte sich gegen ihn sehr lobend über A. W. Schlegel's Shakespeare-Uebersetzung geäußert, was Friedrich diesem

mit dem Zusatze mitgetheilt hatte: „Er (Tieck) interessirt mich recht sehr, ungeachtet er immer aussieht, als ob er fröre, und an Geist und Leib gleich mager ist.“ Wackenroder war Fr. Schlegel ungleich sympathischer: „Er hat mehr Genie als Tieck — schreibt er ein ander Mal — aber dieser gewiß weit mehr Verstand.“ Das „Herz“ im Klosterbruder sei gewiß Wackenroder's. Er ist aufgebracht, daß sein Bruder Tieck auf die Uebersendung der Volksmärchen einen so schmeichelhaften Brief geschrieben. „Glaubt mir doch, daß ich, was er etwa hat und weiß, völlig anerkenne. Aber er selbst, der Mensch, ist noch nichts, wie ein — Junge.“ Der Sternbald bewirkte in diesem Urtheil jedoch einen Umschwung. Jetzt erkannte er in Tieck einen verwandten Geist: „Es ist ein göttliches Buch und es heißt wenig, wenn man sagt: es sei Tieck's bestes. Es ist der erste Roman seit Cervantes, der romantisch ist und darüber, weit über Meister.“ Im Mai 1798 lernte auch A. W. Schlegel Tieck noch persönlich kennen, dem er durch sein Verhältniß zu Shakespeare und Goethe um vieles näher stand, als Friedrich, der ihm durch sein Verhältniß zur Philosophie, besonders zu Fichte, entfremdet wurde. Es gelang A. W. Schlegel sehr leicht, den neuen Freund zur Uebersiedelung nach Weimar zu bereden, wo er im Herbst 1799 sich niederließ, kurz nachdem Fichte es hatte verlassen müssen.

Durch ihre dramatischen Dichtungen würden die beiden Schlegel in diesem Buche kaum einen Platz verdienen. Er muß ihnen aber wegen ihres Einflusses auf die Entwicklung des Dramas durch Theorie, Kritik und Geschichte um so entschiedener zu Theil werden.

Die Brüder Schlegel waren Söhne jenes Johann Adolph Schlegel, dem wir als Schriftsteller und Dichter bereits begegnet sind. August Wilhelm,*) um mehr als vier Jahre älter als Friedrich,**) wurde am 8. September 1767, dieser am 10. März 1772 zu Hannover geboren. Jener bezog 1786, um Theologie zu studiren, die Universität Göttingen, wo er sich jedoch bald unter Heyne den philologischen Studien zuwendete und durch Bürger in ein näheres Verhältniß

*) A. W. Schlegel's sämmtliche Werke, herausgegeben von Ed. Böcking 12 Bde. Leipzig 1846.

**) Friedrich Schlegel's sämmtliche Werke, 15 Bde. Wien 1846, enthalten auch im 15. Bde. die Biographie von Feuchtersleben. S. außerdem: Aus Schleiermacher's Leben. Berl. 1858—64.

zur neueren Dichtung trat, in der er sich bereits damals selber versuchte. Er schwärmte besonders für Schiller, und seine erste Abhandlung (im zweiten Stück von Bürger's Akademie) ist eine begeisterte Empfehlung von dessen Gedichte „Die Künstler". Noch mehr, als in ihr schon der feinfühlige Kritiker sich gezeigt hatte, trat die seltne Befähigung zu historischer Auffassung, poetischer Anempfindung und kritischer Durchdringung in seinem (im dritten Stück jener Zeitschrift erschienenen) Aufsatz über Dante's „Göttliche Komödie" hervor. Eine Anknüpfung an Herder war bei aller Selbständigkeit nicht zu verkennen. Doch auch die außerordentliche Anlage zur Uebersetzungskunst zeigte sich hier.

Durch Körner, der Friedrich Schlegel in Dresden kennen gelernt, wurde die Verbindung mit Schiller eingeleitet, obschon A. W. Schlegel dessen harte Beurtheilung Bürger's nicht ganz vergessen konnte. Auch verschwieg Wilhelm ihm nicht, daß er die abstract philosophische Beurtheilung der Kunstwerke für einseitig ansehe, indem er die Nothwendigkeit des historischen Standpunkts betonte. Er selbst fühlte sich geschickter zur Beobachtung, als zur philosophischen Speculation. Gleichwohl ward er sehr bald — wir werden gleich sehen warum? — auch selbst von dieser ergriffen. Sein in den Horen erschienener Brief über Poesie, Sylbenmaß und Sprache ist schon in diesem Geiste gehalten, der auch in seinen damaligen Gedichten sichtbar wird, von denen Haym sagt: daß die Poesie Gefahr darin lief, „unter der Doppellast der künstlichen Form und des abstracten Gedankens erdrückt zu werden". Glücklicher Weise wurde er grade um diese Zeit durch die Uebersetzung der Shakespearischen Dramen wieder an eine der unmittelbaren Quellen lebendiger Schönheit geführt. Diese Arbeit wurde von ihm gewissermaßen in dem Aufsatz: „Etwas über William Shakespeare" angekündigt .Die erste Anregung dazu war wohl von Bürger ausgegangen, der ihm schon 1789 vorschlug, mit ihm gemeinsam den Sommernachtstraum zu übersetzen. Es scheint jedoch, daß dieser Vorsatz an den verschiedenen Ansichten beider gescheitert ist. Jetzt wurde zuerst Romeo und Julia in Angriff genommen. Der berühmte Aufsatz über das Stück lief in den Horen zur Seite. Diese Tragödie bildete mit dem Sommernachtstraum den ersten Band des Unternehmens, welches von Schlegel bis 1801 ununterbrochen fortgesetzt wurde, in welchem Jahre

der 8. Band mit dem 16. Stücke*) erschien. Schlegel gab der Nation darin ein Werk, welches seinem Namen allein die Unsterblichkeit sichert. Er hat den großen Briten unsrer Literatur gleichsam angeeignet und für alle Zeiten die unumstößlichen Gesetze der Uebersetzungskunst festgestellt. Wie er der literarischen Kritik eine genaue Grundlage gab, indem er nachwies, daß hierzu nicht nur der Geist des Philologen genüge, sondern auch der des Historikers und Poeten gehöre, so zeigte er hier, daß auch zum Uebersetzer keineswegs der Sprachkenner und philologische Forscher ausreiche, sondern der Stilist und der Dichter noch nothwendig sei. In der That vereinigte er in sich alle hierzu nöthigen Eigenschaften, selbst die poetischen, in einem Grade und Umfange, daß er bei dem Fortschritt der Textkritik wohl im Einzelnen verbessert und berichtigt, nicht aber im Ganzen übertroffen oder auch nur erreicht werden konnte. Daß sein Werk im Einzelnen nicht vollendet sei, wußte Niemand besser, als er.

Nicht minder wichtig war aber das, was Schlegel im Kampf gegen Mittelmäßigkeit, Dünkel und Anmaßung als Kritiker leistete. Schiller hatte ihm dazu die Jenaer Literaturzeitung erschlossen (1796). Die Zahl seiner hier und in anderen Blättern erschienenen Recensionen beläuft sich auf 300, von denen einige, wie die von Hermann und Dorethea mustergiltig genannt werden müssen. Mit Recht hat man ihn nach Lessing den bedeutendsten deutschen Kritiker genannt. Wenn er uns heute gegen Molière, ja selbst gegen Iffland zu hart erscheint, so wird man sich zu erinnern haben, daß Lessing in seinem Kampf gegen die Ueberschätzung Voltaire's und Corneille's sich auch zu Uebertreibungen und Einseitigkeiten hinreißen ließ.

Es muß anerkannt werden, daß A. W. Schlegel auf dem bisher von ihm innegehaltenen Wege nur fruchtbringend gewirkt haben dürfte; auch würde er seinerseits das Einverständniß mit Schiller eben so sorglich weiter gepflegt haben, als das mit Goethe, obschon er diesem geistig näher, als jenem stand, wenn seine Frau und sein Bruder nicht störend dazwischen getreten wären.

---

*) Es sind außer den beiden genannten: Julius Cäsar, Was ihr wollt, Sturm, Hamlet, Kaufmann von Venedig, Wie es euch gefällt und die englischen Historien mit Ausschluß Richard III. und Heinrich VIII. — Richard III. erschien 1810 in einem 9. Bande.

Dieser, der sich in Leipzig zum Handlungswesen ausbilden sollte, hatte sich 1788 ebenfalls dem Studium der Philologie, besonders dem der alten Literatur zugewendet. Seine hierhergehörigen Arbeiten bildeten hinfort die Grundlage für die Behandlung der Literaturgeschichte. Er war genialer und ideenreicher, aber minder besonnen, maßvoll und folgerichtig in seinen Arbeiten und noch weit weniger zum Dichter beanlagt, als sein Bruder. Sein excentrisches Wesen trieb ihn zum Paradoxen, in dem er sich besonders wohl zu gefallen schien. Er war, nur auf anderem Gebiete, ein üppiger Nachwuchs der Genieperiode, die man schon überwunden glaubte. Seine Bedeutung und Stärke liegt in der Durchdringung, die das Historische und das Philosophische in seinem Geiste gewann, wodurch er mit ganz neuen, Aufsehen erregenden Anschauungen auftreten und auf verschiedenen Gebieten ganz neue Gesichtspunkte und Bahnen eröffnen und einschlagen konnte. Er forderte vor Allem wissenschaftliche Grundsätze und Begriffe einer objectiven Philosophie der Geschichte und einer objectiven Philosophie der Kunst, um die Principien und den Organismus der Poesie eines Volks suchen und finden zu können.

Man muß, um sich die Richtung klar zu machen, welche dieser seltsame Geist von dieser Grundlage aus nahm, von der er damals, hauptsächlich angeregt durch das Studium Winkelmann's und Herder's, sowie durch die philosophischen Aufsätze Schiller's, das Heil der modernen Dichtung nur in der Objectivität der Griechen sah, die geistige Atmosphäre mit in Betracht ziehen, welche in den Kreisen der Gebildeten sich damals erzeugt hatte. Der nur auf Natur und Wirklichkeit gerichteten Anschauung der Stürmer und Dränger war eine Kunstanschauung gefolgt, die sich fast eben so sehr nach einer andern Richtung in Einseitigkeit zu verlieren drohte. Nicht das, worin Kunst und Natur übereinstimmen, sondern die Verschiedenheit beider war Gegenstand der Untersuchung geworden. Legte man dort das Hauptgewicht auf den Inhalt, der im Kunstwerke zum Ausdruck gelangen und der tief in der Natur des Darstellenden, in der individuellen Empfindung liegen sollte, so war es jetzt besonders die Form, die in Betracht gezogen wurde und durch die nicht sowohl ein Besonderes, Individuelles, sondern etwas Allgemeines, von der Natur Abgeleitetes, ein Begriff, ein Gedanke zur Erscheinung zu bringen war. Das Studium der Antike hatte diese Ansicht begründet, deren oberster Lehrsatz war, daß die

Kunst ihr eignes von der Natur unterschiedenes Gesetz habe; was an sich ja ganz richtig war, sobald nur das Richtige darunter verstanden wurde. Wir haben diese Wandlung der Zeit in den beiden größten Dichtern derselben zu beobachten gehabt, wir sahen, wie sie gerade hierdurch von verschiedenen Standpunkten ausgehend sich einander näherten. Fast gleichzeitig mit diesem im Juni 1794 erfolgten Ereigniß war Joh. Gottlieb Fichte als Professor der Philosophie einem Rufe nach Jena gefolgt, dessen in diesem Jahre erschienene Schrift: „Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre" eine Revolution in der geistigen Welt hervorrief, indem er durch sie den Subjectivismus in der Philosophie auf die Spitze trieb. Es ist wohl kein Zweifel, daß Fichte nicht ohne allen Einfluß auf die späteren ästhetischen Abhandlungen Schiller's geblieben ist, die ihrerseits wieder auf Friedrich Schlegel so tiefen Eindruck gemacht. Jedenfalls übte auf diesen die Fichte'sche Philosophie eine bestrickende Wirkung aus.

Friedrich Schlegel hatte seine ersten Schriften 1794 von Dresden aus veröffentlicht, von wo er im August 1796 seinen Bruder in Jena besuchte und hier bis Frühjahr 1797 blieb. Inzwischen war er durch die Rücksendung eines Schiller für die Horen eingesendeten Artikels aus einem begeisterten Anhänger in einen Gegner desselben verwandelt worden. Der ältere Bruder war hierbei nicht ohne Schuld. Er hatte den Enthusiasmus Friedrich's für Schiller, als zu weit gehend, in seinen Briefen öfter zu dämpfen gesucht. Eine Beurtheilung des Musenalmanachs schien diesem jetzt die Veranlassung darzubieten, sich auch einmal tadelnd über Schiller zu äußern. Vergeblich suchte sein Bruder ihn hiervon zurückzuhalten. Goethe wurde von ihm als der außer Vergleich jetzt einzige vollendete Dichter Schiller entgegengestellt. Es wäre vielleicht klüger von diesem gewesen, grade unter diesen Umständen den Aufsatz Friedrich Schlegel's nicht zurückzuweisen, aber es kann auch nicht wundern, daß es geschah.

Friedrich kam grade nach Jena, da der romantisch gesinnte Hölderlin es verlassen hatte, fand aber einen anderen Geistesverwandten in dem ihm schon von der Universität her befreundeten Novalis. Novalis und Fichte wurden neben seinem Bruder sein hauptsächlichster Umgang. Von diesem, der neben den Alten auch die großen Italiener und besonders Shakespeare verehrte, wurde er nun erst mit diesen bekannt gemacht, während die Schwärmerei von Novalis und der Idea-

lismus Fichte's ihn nicht minder ergriffen, was zusammen den Grund und die Keime zu der phantastischen Kunstansicht legte, die man im engeren Sinne mit dem Namen der romantischen bezeichnet hat und deren leidenschaftlicher Apostel er wurde.

Ehe ich auf diese, mannichfache Wandlungen durchlaufende Lehre etwas näher eingehe, sei ein flüchtiger Blick auf die beiden Männer geworfen, die sich wie Tieck und Wackenroder schon länger als romantische Dichter bethätigt, ehe die Schlegel ihre neue Theorie noch formulirt und verkündet hatten. Joh. Heinr. Friedrich Hölderlin*) wurde am 20. März 1772 geboren. 1788 bezog er die Universität Tübingen, wo sich unter dem Einflusse Klopstock's, Ossian's, Rousseau's, Heinse's, Goethe's und Schiller's seine poetischen Neigungen entwickelten. Besonders Don Karlos und Werther übten auf seinen Roman Hyperion großen Einfluß aus. Der Umgang mit seinen Universitätsfreunden Hegel und Schelling weckte und nährte aber auch die philosophischen Hänge in ihm. Plato, Spinoza, Jakobi, Kant wirkten tief auf ihn ein, kaum minder das Studium Winckelmann's. Sein Verhältniß zu Schiller zog ihn nach Jena, wo er einen großen Theil des Jahres 1795 verlebte und mit Fichte bekannt und befreundet wurde. Allein diese widersprechenden Einflüsse, die er in sich zur Harmonie und Schönheit zu verklären strebte, warfen in seine Seele ein Ungenügen, welches die Melancholie seines so erregbaren und zum Ueberschwänglichen neigenden Geistes in bedenklichem Grade verstärkte. Nur in dem Griechenthum, das in so schneidendem Contrast zu der Wirklichkeit stand, in welcher er lebte, glaubte er die Ideale seiner Seele zu finden. In der unbefriedigten Sehnsucht nach ihm verzehrten sich die Kräfte seines unmuthigen Geistes. Er stand wie Iphigenia am Ufer des rauhen, barbarischen Tauris, nur daß für ihn kein Orest aus dem Lande der Sehnsucht kam. Aus diesen Stimmungen wurde Hyperion, wurde das Trauerspiel Empedokles von ihm gedichtet. Es ist ganz in dem strengen Geiste der griechischen Tragödie gehalten und behandelt eine Art Prometheusgedanken, in dem sich der Zustand des Dichters mit spiegelt. Trotz aller Formschönheit und Wärme, ist es doch nur ein Denkmal, das sich der Geist des

*) Schwab, G. Th. — Im zweiten Bande der von ihm veranstalteten Ausgabe von Hölderlins Werken. Stuttg. 1846.

Dichters gesetzt, von hohem Interesse für dessen Beurtheilung, ohne jede Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte des Dramas. Eine unglückliche Liebe beschleunigte das unselige Schicksal des Dichters, der 1806 in Wahnsinn verfiel und erst nach 37 Jahren, am 7. Juni 1843, aus der Nacht desselben erlöst wurde. Er vertrat die neuere Romantik in ihrer ersten, noch ganz in einseitiger Begeisterung für die Antike befangenen Phase.

Friedrich Leopold von Hardenberg,*) der sich dem Beispiele seiner Vorfahren folgend, den Namen des Stammsitzes Groß-Rode de Novale als Schriftstellernamen Novalis beigelegt hat, 20. März 1770 in Laufen (Württemberg) geboren wurde und 25. März 1801 starb, muß hier nur deshalb genannt werden, weil er der Erste war, welcher religiöse Schwärmerei und philosophische Mystik in die Romantik einführte und hierdurch auf Friedrich Schlegel und Tieck großen Einfluß gewann.

Die geistige Revolution, die sich hierdurch in Friedrich Schlegel vollzog, trat zuerst in verschiedenen Abhandlungen und Aufsätzen hervor, die er nach seiner Berliner Uebersiedlung, wo er besonders von dem Kreis geistreicher Jüdinnen angezogen wurde, in welchem die Tochter Mendelsohn's, Dorothea, die Frau des Bankiers Veit, und Schleiermacher eine Rolle spielten, in Reichardt's Lyceum veröffentlichte. Entschiedener entlud sich der in ihm angehäufte Gährungsstoff aber in den wilden, durch ihre Paradoxien erschreckenden Eruptionen seiner Lucinde. Der erste Versuch einer zusammenhängenderen Darstellung seiner Doctrin wurde jedoch von ihm erst in dem damals epochemachenden „Gespräch über Poesie" gemacht, welches 1800 in der von den Gebrüder Schlegel inzwischen begründeten Zeitschrift Athenäum erschien. Ich will daraus einige der wichtigsten Sätze ausheben, um einen Begriff von der sich damals ausbildenden Phase der Romantik und der durch sie veranlaßten geistigen Bewegung zu geben.

Die Poesie ist subjectiven Ursprungs, daher das Individuelle darin eine Berechtigung hat. Die Ansicht eines jeden von ihr ist wahr und gut, sofern sie nur selbst Poesie ist. Eine solche Ansicht muß ihrer Natur nach freilich beschränkt sein. Jeder muß daher suchen seine Ansicht von ihr zu erweitern, um sich so der

*) Friedrich von Hardenberg, gen. Novalis. Aus den Quellen des Familienarchivs. Gotha 1873.

vollkommensten zu nähern. Von der Poesie läßt sich eigentlich nur wieder in Poesie reden.

Jede Kunst und jede Wissenschaft, welche durch Rede wirkt, wenn sie als Kunst um ihrer selbst willen geübt wird, und hierbei den höchsten Gipfel erreicht, erscheint als Poesie, und jede Kunst, welche auch nicht in den Worten der Sprache ihr Wesen treibt, hat einen unsichtbaren Geist, der Poesie ist. Die Poesie bildet entweder eine Welt aus sich heraus, oder sie schließt sich an die äußere.

Die wesentliche Form der Poesie liegt in den verschiedenen Dichtungsarten und ihrer Theorie, nicht aber das Wesen selbst, dieses ist einzig und allein die rastlos sinnende und schaffende ewige Phantasie.

Es fehlt unserer neuen Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die Poesie der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in die Worte fassen: Wir haben keine Mythologie, keine geltende symbolische Naturansicht als Quelle der Phantasie und als lebendigen Bilder-Umkreis jeder Kunst und Darstellung. Aber, setze ich hinzu, wir sind nahe daran eine zu erhalten, nicht bloß jede alte Symbolik zu verstehen.

Die neue Symbolik muß aus der tiefsten Tiefe des Geistes hervorgebildet werden, sie muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andren umfassen.

Die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist nur die des Chaos, nämlich eines solchen, welches bloß auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten. Der Idealismus ist dafür ein Anhaltepunkt. Der Idealismus in jeder Form muß auf eine oder die andre Art aus sich herausgehen, um in sich zurückkehren zu können und zu bleiben, was er ist. Deswegen muß sich aus seinem Schooße ein neuer ebenso grenzenloser Realismus erheben und der Idealismus also nicht bloß in seiner Entstehungsart ein Beispiel für die neue Mythologie und symbolische Kunst, sondern selbst auf indirecte Art die Quelle derselben werden. Poesie ist der wesentliche Anfang und die Vollendung jener lebendigen Naturoffenbarung und Weltanschauung (der Naturphilosophie).

Das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter.

Warum sollten wir also uns nicht ermuthigen, diese herrlichen Gestalten des großen Alterthums neu zu beleben? Versuchen wir es nur einmal, voll von jenen Ansichten, welche die jetzige Naturwissenschaft und Philosophie in jedem Nachdenkenden erregen muß, die alte Mythologie zu betrachten, wie uns alles in neuem Glanz und Leben verwandelt und in höherer Bedeutung erscheinen wird. Aber auch die andren Mythologien müssen wieder erweckt werden, nach dem Maaß ihres Tiefsinns, ihrer Schönheit und ihrer Bildung, um die Entstehung der neuen Mythologie und symbolischen Ideenwelt zu beschleunigen.

Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen, d. h. das tiefste und innigste Leben der Phantasie, und wenn wir erst aus der Quelle schöpfen können, so wird uns vielleicht der Anschein von südlicher Gluth, der uns jetzt in der

spanischen Poesie so anziehend ist, wieder nur abendländisch und sparsam erscheinen.

Alle Schönheit ist nur Allegorie. Das Höchste kann man eben, weil es unaussprechlich ist, nur symbolisch sagen. Darum sind die innersten Lebenskeime aller Wissenschaften und Künste ein Eigenthum der Poesie. Von da ist alles ausgegangen, und dahin muß alles zurückfließen. In einem idealischen Zustande der Menschheit würde es nur Poesie geben. In unserem gegenwärtigen, zersplitterten Zustande würde nur der wahre, vollkommne Dichter ein idealischer Mensch und ein universeller Künstler sein können.

Nach meiner Ansicht und nach meinem Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen sentimentalen Stoff in einer phantastischen, d. h. in einer ganz durch die Phantasie bestimmten Form darstellt.

Was ist denn nun dieses Sentimentale? Das, was uns anspricht, wo das Gefühl herrscht, und zwar nicht das sinnliche, sondern das geistige. Die Quelle und Seele aller dieser Regungen ist die Liebe, und der Geist der Liebe muß in der romantischen Dichtkunst überall unsichtbar schweben — das soll jene Definition sagen.

Noch eins liegt in det Bedeutung des Sentimentalen, was grade das Eigenthümliche der Tendenz der romantischen Dichtkunst im Gegensatz der antiken betrifft. Es ist darin gar keine Rücksicht genommen auf den Unterschied von Schein und Wahrheit, von Spiel und Ernst. Darin liegt der große Unterschied. Die alte Poesie schließt sich durchgängig an die Mythologie an und vermeidet sogar den eigentlich historischen Stoff. Die alte Tragödie gar ist ein Spiel, und der Dichter, der eine wahre Begebenheit, die das ganze Volk ernstlich anging, darstellte, wurde bestraft. Die romantische Dichtkunst dagegen ruht auf historischem Grunde, weit mehr als man glaubt.

Friedrich Schlegel war, als er dies schrieb (Herbst 1799), bereits länger wieder in Jena, wo Schelling inzwischen Fichte's Stellung eingenommen hatte, dessen Philosophie er zwar anfangs mit Begeisterung förderte, um schließlich mit seiner Identitätstheorie von Natur und Geist über dieselbe hinauszugehen. Er hatte sich mehr und mehr den Romantikern angeschlossen, nachdem er früher wenigstens ein entschiedener Gegner des Mysticismus in der Romantik gewesen war. Es ist einer der größten Triumphe dieser letzteren, daß sie die Philosophie zu ihrem Bannerträger zu machen verstand.

Es war für die Verbreitung der von Friedrich Schlegel proclamirten Grundsätze von großer Bedeutung, daß Schelling gleichzeitig mit seinem System des transcendentalen Idealismus hervortrat, in dem er die Kunst, das einzig wahre und ewige Organon und Document der Philosophie nennt und sie für das Höchste des Philosophen erklärt, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffne, wo in

ewiger ursprünglicher Vereinigung in Einer Flamme brenne, was in der Natur und Geschichte getrennt sei und im Leben und Handeln, gleichwie im Denken, ewig sich fliehen müsse.

Wie wenig die Nation im Großen und Ganzen auch unmittelbar Antheil an dieser geistigen Bewegung nahm, so wurde sie doch mittelbar genügend davon beeinflußt, da mitten in einer Zeit, in der sich die größten Erschütterungen vorbereiteten, in den Kreisen der Gebildeten die Poesie als der Mittelpunkt des ganzen Lebensinteresses, des ganzen menschlichen Daseins erklärt werden konnte.

Der Einfluß, den die geistige Bewegung, die unsere großen beiden Dichter, ohne daß sie es beabsichtigten, mit zeitigen halfen, auf sie selbst wieder ausübte, ist in hohem Grade beachtenswerth. Schon im Juli 1798 nimmt Goethe die Schlegel gegen Schiller in Schutz. Im März 1799 ist ihm das Athenäum von solchem Interesse, daß er darüber die Post versäumt. Mit Schelling beschäftigt er sich schon 1798 eingehender, wogegen Schiller nur meistens L'Hombre mit ihm spielt. Im September 1800 ist Goethe öfter in philosophische Erörterungen mit Niethammer vertieft: „Ich zweifle nicht — setzt er dies berichtend hinzu — daß ich auf diesem Wege zu einer Einsicht in die Philosophie der letzten Tage gelange. Da man die Betrachtungen über Natur und Kunst doch nicht los wird, so ist es höchst nöthig, sich mit dieser herrschenden gewaltsamen Vorstellungsart bekannt zu machen." Ein ander Mal heißt es: „Wenn ich übrigens mit Niethammer und Friedrich Schlegel transcendentalen Idealismus, mit Ritter höhere Physik spreche, so können Sie denken, daß die Poesie sich beinah verdrängt fühlt." Dagegen ist Schiller, bei dem sich Friedrich Schlegel doch selbst erst so viel Anregung und manche Gedanken geholt, um vieles kälter. Gegen die Schlegel ist er nun einmal eingenommen. Aber auch Schelling glaubt er (21. März 1801) den Krieg wegen einer Behauptung machen zu müssen. Er meint, daß man in den letzten Jahren über dem Bestreben, der Poesie einen höheren Grad zu geben, ihren Begriff verwirrt habe. Obschon Goethe zustimmt, ist dieser am 18. Februar 1802 doch über die große Klarheit Schelling's bei großer Tiefe erfreut. „Ich würde ihn öfters sehen — setzt er hinzu — wenn ich nicht noch auf poetische Momente hoffte, und die Philosophie zerstört bei mir die Poesie und das wohl deshalb, weil sie mich in's Object treibt, indem ich mich nie rein speculativ verhalten kann, sondern

gleich bei jedem Satze eine Anschauung suchen muß und deshalb gleich in die Natur hinaus fliehe.“ Nur wenige Wochen später, 10. März 1802, aber heißt es: „Schelling hat ein Gespräch geschrieben: Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Was ich davon verstehe oder zu verstehen glaube, ist vortrefflich und trifft mit meinen innigsten Ueberzeugungen zusammen.“ Kann es nach alledem wundern, Goethe kurze Zeit später als einen enthusiastischen Verehrer zweier der romantischesten Stücke Calderon's: „Die Andacht am Kreuze“ und „Der standhafte Prinz“ zu sehen, so daß er von letzterem sagt: „Wenn die Poesie ganz von der Welt verloren ginge, so könnte man sie aus diesem Stück wiederherstellen“? daß er seine Iphigenia nur noch „verteufelt human“ findet und seine neuesten dramatischen Dichtungen, die Helena, Paläophron und Neoterpe, sowie später Pandora, einen spiritualistisch symbolischen Charakter zeigen, gleich als ob sie nach dem Fr. Schlegel'schen Recepte entworfen wären: „durch die Ansichten der jetzigen Naturwissenschaft und Philosophie die herrlichen Gestalten des Alterthums neu zu beleben und hierdurch die Entstehung einer neuen symbolischen Ideenwelt fördern zu helfen“, zumal ja auch Schelling in der Mythologie „das Mittelglied der Rückkehr der Wissenschaft zur Poesie“ erblickte und die Entstehung einer neuen Mythologie gleichfalls für möglich hielt, die zwar nicht Erfindung eines Einzelnen, wohl aber eines ganzen, doch gleichsam nur e i n e n Dichter vorstellenden Geschlechts sein könne.

Wenn Schiller hierin auch gewiß nicht so weit ging, so läßt sich bei ihm der Einfluß der romantischen Doctrinäre doch in der Benutzung katholisirender Anschauungen, sowie des Fatum der Alten und des Wunderbaren zu poetischen Zwecken erkennen.

Anschauungen, wie den von Schlegel ausgesprochenen, mußten allerdings die katholischen Glaubensvorstellungen ansprechender als der Protestantismus und ungleich tauglicher erscheinen eine neue mythologische Symbolik zu entwickeln. Ihnen mußte auch das antike und das spanische Drama fast noch näher als das Shakespeare'sche liegen, und auffällig ist schon, daß Friedrich seinen Alarkos im spanischen Geiste, August Wilhelm seinen Jon in dem der Antike dichtete und kurz nach Erscheinen des Gesprächs seines Bruders die Uebersetzung Shakespearischer Dramen mit der Calderon'scher Dramen vertauschte.

Um das in ihrer Dichtung zur Darstellung bringen zu können,

was sie als das Wesen des Romantischen bezeichneten, das Sentimentale in phantastischer Form, welches in Shakespeare doch um so viel entschiedener verwirklicht war, als bei den Spaniern, müßten sie selbst mehr Gemüth besessen haben und größere Dichter gewesen sein.

Am 2. Januar 1802 wurde in Weimar A. W. Schlegel's Jon, eine ganz freie Bearbeitung des Euripideischen gleichnamigen Stückes, mit einem Achtungserfolge gegeben, der in der Kritik nicht ohne Anfechtung blieb, die merkwürdiger Weise nicht nur von Böttiger, sondern auch (anonym) von seiner Frau und deren literarischem Ritter, Schelling, ausging, der schon damals den Cavaliere servente der unruhigen Dame machte. Veranlassung hatte dazu die zwar ziemlich objectiv gehaltene, doch immerhin sehr lobende Selbstkritik des Stücks von A. W. Schlegel in der kürzlich von Spazier gegründeten und den Romantikern geneigten Zeitschrift für die elegante Welt gegeben.*) Jon sollte ein Seitenstück zu Goethe's Iphigenia sein, es fehlt ihm nicht an Würde der Haltung, Glätte und Schönheit des sprachlichen Vortrags, wohl aber an Seele. Dazu stößt er durch die ihm zu Grunde liegende Auffassung der ehelichen Verhältnisse ab, die ihn mehr an die Seite der Stella, als der Iphigenia rücken. Er hat gegen Euripides viele Vorzüge, in einzelnen Beziehungen steht er aber auch dagegen im Nachtheile, was von dem Böttiger'schen Kreise benutzt wurde, der Wieland überredete, ihm eine Uebersetzung des Euripideischen Jon gegenüber zu stellen, in dem (wie Goethe schreibt) man ganz erstaunliche Entdeckungen gemacht haben wollte. Er erschien 1803. Auch Friedrich Schlegel's zweiactige Tragödie Alarkos wurde 1802 von Goethe zur Aufführung gebracht, um die Schauspieler an „diesen äußerst obligaten Sylbenmaßen" sich schulen zu lassen. Er wurde vom Publikum abgelehnt und ist eines jener Lesedramen geblieben, die ihren Namen nur daher haben, daß man, um sie kennen zu lernen, sie lesen müßte, was aber niemals oder doch nur nothgedrungen geschieht. Wie wenig Einsicht Friedrich Schlegel in das Wesen des

*) Sie ging von 1805—16 in die Hände von Aug. Mahlmann (geb. 13. Mai 1771, gest. 16. December 1826) über, der längere Zeit als dramaturgischer Schriftsteller wirkte und sich dabei als Anhänger Goethe's und entschiedener Gegner Kotzebue's bewährte, gegen dessen Rührstück Die Hussiten vor Naumburg er das parodistische Drama: Herodes vor Bethlehem oder der triumphirende Viertelsmeister (1803) schrieb.

Dramatischen hatte, beweist, daß er, abgesehen von den darin eingestreuten rhythmischen und strophischen Formen des Sonetts, der Quintille, Terzine, Romanze, auch, wie einst Paul Rebhun, jede Scene in Versen von gleichlangem Sylbenmaße, also von lauter 10- oder 11- oder 12-sylbigen Jamben verfaßte. Nicht minder fremdartig und kalt zugleich wirkt er durch die in voller Strenge darin wieder aufgenommene spanische Weltauffassung mit ihrem starren Loyalitäts- und Ehrbegriffe. Hettner hat darauf hingewiesen, daß diese Begriffe den Spaniern gewissermaßen einen Ersatz für den Schicksalsbegriff der Alten geboten haben. Möglich, daß er auch den Romantikern in diesem Lichte erschien, jedenfalls wurde man damals von der sich neu erschließenden Wunderwelt des spanischen Dramas, wie wir schon bei Goethe hörten, wie von einem Zauber ergriffen. Die Wirkungen konnten sich aber erst allmählich mit der größeren Zahl guter Uebersetzungen verallgemeinern, die Aug. Wilh. Schlegel damals eröffnet hatte. Es entstanden seine Uebertragungen von: Die Andacht zum Kreuze, Ueber allem Zauber, Liebe, Die Schärpe und die Blume, Der standhafte Prinz, Die Brücke von Mantibile (1803—9). Schlegel war dazu schon vor längerer Zeit von Tieck angeregt worden. Erst allmählich konnte er in die Bewunderung desselben einstimmen, an der er aber dann um so fester hielt. „Mein Herz — schreibt er 1806 an Fouqué über Calderon — haben ihm Stücke wie Die Andacht zum Kreuze und Der standhafte Prinz gewonnen. Wo religiöser oder nationaler Enthusiasmus eintritt, da ist er selbst; im Uebrigen offenbart sich nur der große Künstler. Aber auch da sorgt er immer zuerst, sei es nun im Wunderbaren, Witzigen, Pathetischen, für das, was am unmittelbarsten wirkt, für rasche Bewegung und frische Lebenskraft."

Die Uebersiedlung Tieck's nach Jena hatte ein um so innigeres Verhältniß zwischen ihm und dem in Weißenfels lebenden Novalis zur Folge, als er kurz vorher durch das Studium Jacob Böhm's in eine mystische Richtung gedrängt worden war. Minder herzlich bildete sich das zu den Schlegel aus, was sich schon daraus erkennen läßt, daß er dem Athenäum ganz fern blieb, obschon auch Novalis Friedrich Schlegel innigst befreundet war. Tieck und Novalis erfuhren damals die mächtigsten Einwirkungen von einander. Es entstand bei ihnen die Ansicht, daß das Wirkliche, um poetisch werden zu können, sich ganz in eine Bewegung der Phantasie und des Gemüths auflösen

müsse. Das Märchen wurde ihnen gleichsam zum Kanon der Poesie. Nur das Märchenhafte galt ihnen für wahrhaft poetisch. In diese Zeit fielen die Schleiermacher'schen Reden über Religion (1799). Die darin enthaltene Aufforderung, daß die Poesie sich mit schwesterlicher Treue der Religion annehmen möge, fiel bei ihnen auf so fruchtbaren Boden, daß Dorethea schreiben konnte: „Das Christenthum ist hier à l'ordre du jour.“ Tieck wollte zwar später die Religion nur aus ästhetischem Interesse ergriffen haben, hätte dies damals aber sicher nicht eingeräumt. Aus diesen Stimmungen entstand sein Trauerspiel: „Leben und Tod der heiligen Genoveva“ (1800), das schon in Berlin unter dem Eindruck des Lesens der Böhm'schen Schriften begonnen worden war und von dem er damals behauptete, daß es ganz aus seinem Gemüthe gekommen, „nicht gemacht, sondern geworden“ sei. Wie wir wissen, hatte er 1797 das Maler Müller'sche Drama „Golo und Genoveva“ kennen gelernt, wollte aber nichts Bestimmtes davon im Gedächtniß behalten haben, als das melancholische Lied: „Mein Grab ist unter Weiden“, welches Golo zu Anfang des Stücks singen hört und das, eine düstere Vorbedeutung, kurz vor seinem Tode auch wieder gespielt wird. Tieck hat in seiner Genoveva von diesem Motive des An- und Ausklingens Vortheil gezogen, das, nur in ganz anderer Weise, auch von Kleist in seinem Prinzen von Homburg wieder angewendet worden ist. Tieck stand damals unter den mannichfaltigsten Eindrücken altdeutscher, italienischer, englischer und spanischer Poesie. Er machte von dem Schlegel'schen Grundsatze, daß die romantische Poesie eine progressive Universalpoesie sei, die Alles, was nur poetisch, umfasse, eine bei aller Romantik etwas prosaische Anwendung. Nicht in einer ganz neuen, in allen Theilen übereinstimmenden Gestalt trat diese Dichtung aus dem „Chaos der Phantasie“ hervor, in das alles Wirkliche, daher auch die von der Dichtung verwirklichten Formen versinken und sich auflösen sollten, sondern als eine mosaikartige Zusammensetzung der Formen der verschiedensten Zeiten und Völker, so daß Schiller mit Recht beklagte, daß ein so großes Talent so wenig für die Zukunft verspreche, „denn wohl könne die rohe Kraft und das Gewaltsame sich läutern, niemals aber gehe der Weg zum Vortrefflichen durch die Leerheit und das Hohle“. Es wird übrigens zu berücksichtigen sein, daß die Leere und Nüchternheit, der man hier, wie in so mancher Dichtung Tieck's, zu begegnen hat, auch aus dem Streben nach Einfachheit und

Natürlichkeit hervorging, an dem er bei aller Phantastik festhielt. Es war eben der Widerspruch beider, der zu jener Leere und Nüchternheit führte. In einzelnen seiner Märchen hat er denselben jedoch ganz zu besiegen vermocht, und in seinen Novellen erscheint er als derjenige Dichter jener Zeit, welcher der schönen Natürlichkeit und lichten Klarheit der Goethe'schen Darstellung wohl am nächsten gekommen. Natürlich fehlte es der Genoveva andrerseits nicht an begeisterten Lobpreisungen, wofür die Beurtheilung Bernhardi's ein Beispiel ist. Nach A. W. Schlegel hatte Tieck früher den Plan gehabt, den dreißigjährigen Krieg in ähnlicher Weise in einer Reihe von Dramen zu bearbeiten, wie dies Shakespeare mit den Kriegen der beiden Rosen gethan. Dieser ihm jetzt wohl zu realistisch erscheinende Plan mußte Phantastischerem weichen und es entstand sein Kaiser Octavianus, der zwar viele Bewundrer gefunden, von dem aber A. W. Schlegel schon 1806 sagte, daß die phantastischen Scenen darin viel zu weit „ausgesponnen" seien „und in's Blaue allegorischer Anspielungen" verschwämmen. „Er hat die orientalische Sinnlichkeit mehr didaktisch abgehandelt, als sie wie einen elektrischen Funken sprühen lassen." Auch die Verse findet er zuweilen unbillig vernachlässigt darin. In der That hat Tieck im Kaiser Octavian noch an Willkürlichkeit und Weitschweifigkeit zugenommen, wenn es demselben auch nicht an einzelnen Schönheiten fehlt und der Prolog noch überdies interessante Aufschlüsse über Tieck's romantische Kunstanschauung giebt. Eine der frechsten Verurtheilungen fand dieses Stück in der Allg. deutschen Bibliothek durch Schink.

Ansprechender ist der ebenfalls in jener Zeit entworfene, aber viel später zur Ausführung gekommene Fortunat (1815, 1816), wohl weil der Stoff hier zu realistischerer Darstellung nöthigte. Auch brachte derselbe ein bestimmtes dramatisches Interesse schon mit. Doch verlieren hier selbst die Vorzüge durch die weitschweifige Breite und die häufige Leere an Wirkung. Dies gilt auch noch für das dazwischen entstandene dramatische Märchen: „Leben und Thaten des kleinen Thomas, genannt Däumchen (1811). Daneben war noch Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens und die Uebersetzung der Ben Jonson'schen Epikoene (beide schon 1800) entstanden. Am freiesten konnte sich Tieck's Humor in kleinen satirischen Gelegenheitsstücken entfalten, wie in der gegen die Aufklärer gerichteten Parodie: „Der neue Herkules am Scheidewege" und in dem auf

Nicolai zielenden phantastischen Märchen: Das jüngste Gericht. Beide erschienen ebenfalls schon 1800 in der von Tieck damals herausgegebenen Zeitschrift: „Poetisches Journal". In den gesammelten Schriften*) hat das erste den Titel „Der Autor" erhalten. Zu dieser Art dramatischer Auswüchse gehörte auch A. W. Schlegel's Ehrenpforte und Tryumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue, als Antwort auf dessen das Leben und die Ansichten der Romantiker travestirenden „Hyperboräischen Esel".

Der ältere Schlegel hatte inzwischen die Uebersetzungskunst auf ihren Gipfel gebracht und fuhr fort, nach dem Vorbilde Herder's seiner Nation den Geist und die Dichtung fremder Zeiten und Völker zu erschließen. Auch sein Bruder verfolgte zum Theil ähnliche Wege und Tieck blieb darin nicht zurück. Es hatte bei ihm auf dramatischem Gebiete die Herausgabe des Altenglischen Theaters (1811),**) des Deutschen Theaters (1817),***) der Vorschule Shakespeare's (1823—1829)†) und der Ergänzung der A. W. Schlegel'schen Uebersetzung der Shakespeare'schen Dramen in Gemeinschaft mit seiner Tochter Agnes und dem Grafen von Baudissin††) zur Folge.

---

*) Sie erschienen in Berlin 1828.

**) Es enthält: König Johann, der Feldschütz von Wakefield von Greene — Perikles von Shakespeare (lange von Tieck besonders geschätzt und zum Vorbild genommen) — Lokrine — Der alte König Lear.

***) Es enthält Stücke von Rosenplüt, Sachs, Ayrer, Englische Komödien, Opitz, Gryphius, Lohenstein.

†) Sie enthält: Die wunderbare Sage von Pater Baco, von Greene — Arden von Feversham — Die Hexen von Lancashire, von Th. Heywood — Die schöne Emma — Der Tyrann, von Massinger — Die Geburt Merlin's, von Rowley.

††) Dem letzteren gehören theils ganz, theils nur theilweise an: Viel Lärm um nichts — Die Komödie der Irrungen — Maaß für Maaß — Antonius und Kleopatra — Troilus und Cressida — Die lustigen Weiber von Windsor — Verlorne Liebesmüh — Titus Andronikus — Heinrich VIII. — König Lear. — Wolf Graf Baudissin, 30. Januar 1789 geboren, 7. April 1878 gestorben, übersetzte außer den schon verzeichneten Dramen auch noch vier dem Shakespeare zugeschriebene Stücke, welche Tieck 1826 herausgab (Eduard III. — Leben und Tod des Thomas Cromwell — Sir John Oldcastle — Der Londoner verlorne Sohn), ferner eine Anzahl altenglischer Stücke unter dem Titel: Ben Jonson und seine Schule 1836, sowie endlich die Lustspiele Molière's (1865—67). Diesen Unternehmungen schlossen sich eine Menge andrer von Danz, Conz, Fachse, Hölderlin, Solger, Bothe, H. und A. Voß, Welker an. Hervorgehoben sollen außerdem werden:

Die drei Häupter der sogenannten romantischen Schule gingen früh auseinander. Tieck war der Erste, der Jena verließ. Friedrich Schlegel ging 1802 nach Paris und schon vor ihm war August Wilhelm nach Berlin übersiedelt, wo er, um für die neue Lehre Propaganda zu machen, Vorlesungen hielt. 1803 wurde er mit Frau von Staël bekannt, die er nun jahrelang auf ihren Reisen begleitete. 1808 hielt er in Wien Vorlesungen über dramatische Kunst, welche 1809*) im Druck erschienen und über die Solger in diesem Jahre eine eingehende Beurtheilung veröffentlicht hat. Es war der erste und in vieler Beziehung glänzende Versuch, in Deutschland einen historischen Ueberblick der gesammten Entwicklung des Dramas der europäischen Völker zu geben. Allerdings vermißt man darin Proportionalität der Darstellung. Dem Drama der Alten ist gegen das der Neueren ein zu großer Raum gegeben und auf das Drama der Engländer und Spanier, so lückenhaft das letzte noch ist, ist jedenfalls im Vergleich zu den übrigen ein zu starkes Licht gefallen. Man wird dieses Werk heute nicht ohne Kritik, dann aber noch immer mit großem Gewinn und wahrem Genuß lesen. Die übrige Thätigkeit A. W. Schlegel's liegt auf anderem Gebiete als dem dramatischen. Er erhielt 1818 einen Ruf als Professor an die Universität Bonn, wo er am 12. Mai 1845 starb.

Noch geringere directe Bedeutung hat für die mir vorliegende Darstellung das fernere Wirken und Streben Friedrich Schlegel's.

T. A. C. Werthes, welcher die Dramatischen Dichtungen Gozzi's übersetzte. Oehlenschläger, welcher außer einem großen Theil seiner eignen Dichtungen auch Holberg's Lustspiele neu übertrug. J. D. Gries, der uns (1819 bis 1825) eine Reihe vorzüglicher Uebersetzungen Calderon'scher Dramen gab. Ihm schloß sich Ernst Freiherr von der Malsburg aus dem Dresdner Kreis Tieck's mit seinen Uebersetzungen Calderon'scher Dramen (1819—25) und einiger Stücke des Lope de Vega (1836), der schon früher erwähnte Graf J. Soden und Zedlitz mit seiner Bearbeitung des Stern von Sevilla, an, denen dann weiterhin Ad. Martin, Dohrn, Freiherr von Schack, Eichendorff, Braunfels, Rapp, Lorinser u. A. folgten (s. a. Bd. I bes. S. 287 u. 341, wobei zu berücksichtigen ist, daß Grillparzer nur die Jüdin von Toledo frei bearbeitete, für seinen König Ottokar aber nur vielleicht einige Anregungen von Lope de Vega empfing).

*) Eine französische Uebersetzung erschien 1814 in Paris, eine englische von John Block, London. 1815, eine italienische von Giovanni Gherardini, Mailand. 1817.

Das für dieselbe noch wichtigste Werk seiner späteren schriftstellerischen Thätigkeit sind seine in Wien gehaltenen Vorlesungen über Geschichte der alten und neuen Literatur (1813). Er war 1803 zum Katholicismus übergetreten, ließ sich 1808 zu Wien nieder, wo er Hofsecretär der dortigen Staatskanzlei wurde, und starb am 11. Januar 1829 zu Dresden, wohin er sich 1828 gewendet hatte.

Dagegen blieb das Leben Ludwig Tieck's noch fort und fort wenigstens theilweise dem Drama und Theater gewidmet, schon dadurch, daß er die ihm innewohnende schauspielerische Anlage, nach der rednerischen Seite, zu einer, wie man glaubt, nicht wieder erreichten Vorlesekunst entwickelt hatte, durch die er die fruchtbarsten Anregungen gab. Leider war sein Leben ein durch Krankheit getrübtes. Die Gicht hatte ihn seit 1803 zu einem Siechthum verurtheilt, von dem er sich nie wieder völlig erholt hat. Er verbrachte eine lange Reihe von Jahren zwischen Reisen und literarisch-poetischen Arbeiten, die soweit sie das Drama betreffen, meist schon berührt worden sind. Im Sommer 1819 war er nach Dresden übersiedelt, wo er einen Kreis literarischer Freunde um sich vereinte, aber auch eine betriebsame Gegnerschaft fand. Nichtsdestoweniger hatte er bald einen großen Einfluß auf das Hoftheater und auch auf den Geschmack des Publikums durch seine in die Jahre 1823 u. 24 fallenden Kritiken in der von Theodor Hell (Winkler) redigirten Abendzeitung gewonnen. Sie erschienen 1826 mit verschiedenen anderen Kritiken und Theatereindrücken, die er auf seinen Reisen in London und Wien empfangen hatte, gesammelt als: Dramaturgische Blätter. Am 1. April 1825 wurde er durch den ihm befreundeten neuen Intendanten des Dresdner Hoftheaters von Lüttichau zum Dramaturgen an demselben ernannt, in welcher Stellung er bis 1841 verblieb. In diesem Jahre folgte er einem Ruf des ihm gewogenen Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen nach Berlin. Die Verbindung mit dem Theater hatte Tieck aber nicht wieder zu dramatischer Production angeregt. Er war nur auf die Förderung der Werke Anderer bedacht. Wenn er früher die Dichtungen des Maler Müller herausgegeben hatte, so folgte nun die Herausgabe der Gesammelten Schriften von H. von Kleist (1826), von R. Lenz (1827) und der dramatischen Werke von Fr. L. Schröder (1831). Auch dramaturgisch war er noch thätig. 1827 schrieb er dramaturgische Blätter in der von

Kind und Kraukling herausgegebenen Dresdner Morgenzeitung, 1828 gab er selbst eine Theaterzeitung heraus.

Der poetisch gestimmte König Friedrich Wilhelm IV. munterte Tieck zu neuer dramaturgischer Thätigkeit auf, und es entstanden jene Versuche, die Tragödie der Alten und Shakespeare's mit Hülfe der neuen scenischen Mittel wieder lebendig zu machen. Wir verdanken diesen Unternehmungen die ausgezeichneten Compositionen Mendelsohn's zu dem Sommernachtstraum und zur Antigone. Weniger glücklich fiel der Versuch aus, die Tieck'schen Märchendramen auf der Bühne heimisch zu machen. Trotz dieser Begünstigungen war der Lebensabend des Dichters ein trüber. Er hatte fast alle seine Jugendfreunde, fast alle Glieder seiner Familie verloren, und auch an anderen Sorgen fehlte es nicht, da er sogar gezwungen war, seine Bibliothek unter dem Werth zu verkaufen. Er starb am 23. November 1847. Auf die literarischen Anfeindungen, die er erlitten, werde ich an andrer Stelle zurückkommen.

Es waren dreierlei Einflüsse, welche die Anhänger der romantischen Doctrin von deren Verkündern empfingen. Sie gingen theils von ersterer selbst, theils von den Werken der letzteren, theils von den Dichtungen früherer Zeiten aus, auf welche sie hinwiesen. Diese Einflüsse mußten um so verwirrender wirken, je unklarer sie einerseits und je mannichfaltiger sie andererseits waren. Am schwächsten mußten im Drama sich die von den Dichtungen der romantischen Führer ausgehenden Wirkungen erweisen, da Tieck von ihnen der Einzige war, der eine größere poetische Fruchtbarkeit zeigte; seine poetische Bedeutung aber hauptsächlich auf dem Gebiet des Romans, der Novelle und des Märchens lag. Hier hat er vielfach anregend und als Muster und Vorbild gewirkt. Im Drama konnte er dagegen um so weniger dafür gelten, als seine Eigenthümlichkeit hier zu sehr auf Willkür gegründet war, seine Darstellungsweise auf das Phantastische hinauslief und, was die Hauptsache ist, seine Stücke unaufgeführt und schon deshalb ohne allgemeineren Erfolg blieben. Ungleich verwirrender waren dagegen die Hinweise auf frühere Dichtungen, da diese, den verschiedensten Völkern und Zeiten angehörend und aus der Besonderheit beider organisch hervorgewachsen, sich in den wunderbarsten Gegensätzen darstellten. Man berücksichtige nur, daß die Romantiker gleichzeitig auf die Dichtung der verklungenen deutschen Heldenzeit, auf die des Minnegesangs und der Meistersänger, auf die

der nordischen Sage, auf die scholastische Dichtung Dante's, auf Altengland und Spanien, auf die Griechen, ja selbst auf die Inder hinwiesen und dabei zu einer Verschmelzung der Elemente dieser verschiedenen Dichtungen, ihrer Formen und ihres Geistes aufforderten, was meist nur zu einer mosaikartigen Aneinanderfügung derselben führte. Was nun aber die Lehren der Romantiker selbst betrifft, so war es nicht nur die Dunkelheit und das Phantastische derselben, was Verwirrung hervorrief, sondern noch mehr der Mangel an Einheit und Festigkeit. Am verderblichsten wirkte hierin das Beispiel des vielleicht genialsten dieser drei neuen Apostel, Friedrich von Schlegel, der, bis er sich endlich auf den religiösen Standpunkt der Verachtung aller Dichtung erhob, eine Menge der wunderlichsten geistigen Wandlungen durchlief. Was half es, daß sein Bruder Wilhelm die Lehren desselben zu klären und zu mäßigen suchte, um sie zu praktischer Anwenwendung brauchbar zu machen, da Tieck, welcher die Extravaganzen Friedrich's nie getheilt hatte, später dafür um so begeisterter der Solger'schen Aesthetik zustimmte, welche die Kunst zu einer Art theosophischen Monpols machte, das nur den Gottgeweihten verständlich sei, und durch den Begriff der Ironie der Willkür auf's Neue Thor und Riegel öffnete.

Es würde ein großer Dichtergenius dazu gehört haben, all diese verschiedenen Einwirkungen in sich zu wirklicher Einheit und Klarheit zu verarbeiten, ohne die eigene Selbständigkeit doch dabei aufzugeben. Einen solchen gab es zur Zeit aber nicht, sondern fast nur lauter mittlere Talente, von denen es zwar einzelnen nicht an Glanz fehlte, den meisten aber an Kraft, sich aus dem Dilettantismus herauszuarbeiten. Auf dramatischem Gebiete eines der frühesten war Wilh. von Schütz (geb. 13. April 1776 zu Berlin). Als preußischer Landrath und Director der Ritterschaft längere Zeit zu Zibingen (Neumark) thätig, wo er mit seinem Schulfreunde Tieck auf's Neue zusammentraf und vertraut wurde, folgte er diesem später nach Dresden und starb am 9. August 1747 zu Leipzig. Er wurde von A. W. Schlegel mit seinem Trauerspiel „Lacrimas" (1803) in die Literatur eingeführt, welches innerhalb der neuen Schule einiges Aufsehen erregte, was ihn zu noch mehreren anderen Versuchen dieser Art anspornte, darunter „Der Graf und die Gräfin von Gleichen (1807), ein beliebter Stoff jener Zeit, Niobe (1808), ein gekünstelter Versuch in der Form des antiken

Dramas, Graf von Schwarzburg (1819) und Karl der Kühne (1819). Schlegel selbst urtheilte über den nach spanischem Vorbild und unter Einfluß des Alarkos geschriebenen Lacrimas: daß die Herzenskälte nicht unter der blendenden Farbenpracht verborgen bleibe und der Gefühlsausdruck in einer bloßen Bilderleerheit verloren gegangen sei.

Ungleich bedeutender war der ebenfalls von A. W. Schlegel in die Literatur eingeführte Friedrich, Baron de la Motte Fouqué (Pseudonym Pellegrini), geb. am 12. Februar 1777 zu Brandenburg. Nachdem er sich an verschiedenen Feldzügen betheiligt, zog er sich als Major der Cavallerie in's Privatleben zurück, um sich, abwechselnd in Berlin und auf seinem Gute Nennhausen bei Rathenow lebend, ganz nur den Musen zu widmen. Nach dem Tode seiner gleich ihm durch ihre Romane weithin bekannten Frau wendete er sich nach Halle, wo er Vorlesungen über Geschichte und Poesie hielt. Wie Tieck wurde auch er von Friedrich Wilhelm IV. sofort nach dessen Regierungsantritt aufgefordert, in Berlin seinen Wohnsitz zu nehmen, wo er bald darauf, 23. Januar 1843, starb. Fouqué besaß ohne Zweifel großes Talent, von dem er aber einen zu raschen und freigebigen Gebrauch machte, worin er durch den ihm zu Theil werdenden übermäßigen Beifall nur noch bestärkt wurde. Im Roman war er einer der tonangebenden Modeschriftsteller. Auf der Bühne hat er dagegen nicht festen Fuß zu fassen vermocht, obschon einzelne Theater, voran das Berliner,*) ihm freundlich entgegenkamen. Ueber seine ersten Dramen, welche theils nordische Sagen, theils Märchenstoffe behandeln und zwischen 1801—5 erschienen, sagt Schlegel in einem Briefe an ihn, daß die „blos spielende, müßige, träumerische Phantasie“ allzusehr Hauptbestandtheil derselben sei.

„Anfangs, setzt er hinzu, mochte dieses sehr heilsam und wichtig sein, wegen der vorhergegangenen Nüchternheit und Erstorbenheit dieser Seelenkraft. Am Ende aber fordert das Herz seine Rechte wieder, und in der Kunst wie im Leben ist doch das Einfältigste und Nächste wieder das Höchste.“ — „Nimm dazu, daß die Poesie, um lebendig zu wirken, immer in einem gewissen Gegensatze mit ihrem Zeitalter stehen muß.“ — „Unsere Zeit krankt an Schlaffheit, Unbestimmtheit, Gleichgültigkeit, Zerstücklung des Lebens in kleinlichen Zerstreuungen und an Unfähig-

*) In Berlin wurden, Die Ausgewanderten in Wien (1805) Die Heimkehr des großen Kurfürsten (1815), Thasillo (1815) gegeben.

keit zu großen Bedürfnissen, an einem allgemeinen mit dem Strom Schwimmen, in welche Sümpfe des Elends und der Schande er auch hintreiben mag. Wir bedürften also einer durchaus nicht träumerischen, sondern wachen, unmittelbaren, energischen und besonders einer patriotischen Poesie."

Er rieth ihm daher, die vaterländische Geschichte zum Gegenstand seiner dramatischen Muse zu machen. Fouqué befolgte den Rath, doch wendete er sich zunächst der alten Heldensage zu in den Tragödien „Sigurd, der Schlangentödter" (1808) und „Der Held des Nordens" (1810); worauf dann aber die mehr in jenem Sinne geschriebenen Schauspiele „Eginhard und Emma", „Waldemar, der Pilger" und „Die Ritter und die Bauern" (1811) folgten. Auch 1813 erschien wieder eine ganze Sammlung „Neuer vaterländischer Schauspiele", darunter „Die Heimkehr des großen Kurfürsten" und „Die Familie von Hallersee". Später, in den 1818 erschienenen Spielen, wendete er sich aber doch wieder zur nordischen Sage zurück, wogegen sein „Altsächsischer Bildersaal" noch ein Drama „Hermann" enthält.

Fouqué hatte sich Tieck's Lehren wirklich zu Herzen genommen. In Waldemar, der Pilger und in Die Heimkehr des großen Kurfürsten ist ihm auch eine gewisse volksthümliche Kraft und Einfachheit der Darstellung zuzuerkennen, die freilich nicht überall frei von Affectation ist. Der Mangel an wahrer Einsicht in das Wesen des Dramatischen macht sich daneben aber um so fühlbarer. In einem ganz andern Geiste und nicht wie die oben genannten Stücke in Jamben, sondern in Prosa ist Die Familie von Hallersee geschrieben, ein Soldatenstück, das zur Zeit des siebenjährigen Kriegs spielt, worin es sich um die Liebe zweier Brüder zu der Gattin eines ihrem Lande feindlichen Edelmanns handelt. Auch der Gegensatz von Protestantismus und Katholicismus spielt mit herein. Das Ganze stellt sich als ein seltsames Gemisch von Volksthümlichkeit, Patriotismus, Schwärmerei und Sentimentalität dar. Interessanter noch ist sein 1823 erschienener „Don Carlos". Hier hatte Fouqué einen mächtigen Anlauf genommen, da er, wie es in der den Manen Schiller's gewidmeten Zueignung heißt, nichts Geringeres beabsichtigte, als dessen Dichtung etwas Ebenbürtiges an die Seite zu stellen:

Mein Carlos ist ein rasch entlodernd Feuer,
So wie's hinquoll durch Lebens Wirklichkeit.

Dein Karlos bleibt den zarten Herzen theuer,
Die sich dem Schwung des Ideals geweiht.
Doch auch mein Carlos ist kein Ungeheuer
Und ist von deinem Karlos nicht so weit,
Als es im Spiegel blitzt der Welterscheinung —
Und All'n uns lacht einst selige Vereinung.

Der Realismus, welchen Fouqué dem Schiller'schen Idealismus entgegenzustellen vermeinte, ist aber so überfüllt von romantischer Phantastik, daß die Wirklichkeit wohl ungleich schwerer bei ihm, als bei diesem zu erkennen sein dürfte. Der Dichter wollte einen so hohen Flug nehmen, als seine Kraft nur irgend erlaubte, und alle Töne anschlagen, deren er fähig war. Dieses Gefühl der Absichtlichkeit drängt sich nun überall in dem 287 Seiten füllenden und in den wunderbarsten Farben spielenden, in den mannichfaltigsten metrischen Formen sich bewegenden Werke auf, dessen Ton bald an Schiller, bald an Shakespeare, bald an das griechische und spanische Drama erinnert. Carlos sollte sich als ein titanenhafter Kraftmensch mit der Gemüthsstimmung eines Hamlet darstellen. Fouqué ist dabei aber selten über Affectation und unnütze Kraftvergeudung hinausgekommen.

Gleichzeitig mit den ersten Dramen Fouqué's schrieb Clemens Brentano (Pseudon. Maria) sein Lustspiel Ponce de Leon, das 1803 im Druck erschien. Am 8. Sept. 1778 in guten Verhältnissen zu Frankfurt a. M. geboren, wurde er zum Stand seines Vaters, zum Kaufmann, erzogen. Nach dem Tode desselben ging er jedoch zur Wissenschaft über, studirte 1797 in Jena und wurde hier mit den Romantikern bekannt und vertraut. Später lernte er Achim von Arnim kennen, der ihm auf's innigste befreundet und nachmals der Mann seiner Schwester, der bekannten Bettina, wurde. Ponce de Leon ist mehr ein poetisches Feuerwerk des Witzes, als ein wirkliches Lustspiel. Der blasirte Held desselben ist ein Sonderling, der, gleichgültig gegen die Liebe, nur darum Interesse an einem hübschen Mädchen gewinnt, weil er hört, daß sie, auf der linken Seite im Bett ausgestreckt liegend, auf Gespräche mit ihrem zukünftigen Gatten sinne. Es fehlte dem Dichter das, was Goethe überhaupt als den Hauptmangel der romantischen Dichter bezeichnete: „die Kunst der Gestaltung und in der Gestalt die Specifikation, damit ein Jedes ein Besondres, Bedeutendes werde." Tieck, der Brentano keineswegs Talent absprach, vermißte an ihm „den

reinen und wahren Sinn für die Natur und das Natürliche". Sowohl bei ihm wie bei Arnim kämen diese immer nur als etwas Reflectirtes und Gemachtes heraus. „Es scheine, als ob es ihm nie Ernst mit der Sache gewesen sei." 1802 entstand in Düsseldorf auch noch das Singspiel: „Die lustigen Musikanten" (gedruckt 1803), das manches Ansprechende enthält. Erst 1813 wendete er sich noch einmal dem Drama zu; diesmal einem größeren Werke: „Die Gründung Prags" (1815 gedruckt). Er versuchte hier, das sagenhafte Gebiet seines Vorwurfs realistisch lebendig zu machen, indem er auf die dunkle Vorzeit die an den slavischen Völkern der Gegenwart gemachten Beobachtungen und Erfahrungen übertrug. Es fehlt dem krausen Werk nicht an Phantasie und interessantem Detail. Die der Liebe zur Beute fallende Amazone Wlasta ist mit sinnlicher Wärme und psychologischer Kenntniß des weiblichen Herzens gezeichnet. Sein letztes dramatisches Werk war die 1813 vor der Leipziger Schlacht geschriebene „Victoria und ihre Geschwister mit fliegenden Fahnen und brennenden Lunten, ein klingendes Spiel" (1817 gedruckt). Er starb am 28. Juli 1842 in Aschaffenburg.

Nicht ganz so talent- und phantasievoll erscheint der ihm verschwägerte Ludwig Achim von Arnim (geb. 26. Juni 1781 zu Berlin, gest. 21. Juni 1831 auf seinem Gute zu Wipersdorf in der Mark), mit dem er sich 1808 zur Herausgabe der unter dem Namen „Des Knaben Wunderhorn" bekannten Sammlung altdeutscher Lieder verbunden hatte. Damals gab Arnim auch eine Zeitschrift (Zeitung für Einsiedler, später Trosteinsamkeit genannt) heraus. Das dramatische Gebiet betrat er 1811 mit „Halle und Jerusalem, ein Studentenspiel und Pilgerabenteuer", in dem er Motive aus Gryph's Cardenio und Celinde und der Ahasversage verbunden und verarbeitet hat. Zu einem derartigen Werk fehlte es ihm aber an Phantasie. Bei aller Sucht nach dem Außerordentlichen blieb Arnim an der Nüchternheit haften. Schon 1806 hatte er Tieck auf das Gryph'sche Drama aufmerksam gemacht, ein Werk, über welches er staunen werde. Es entsprach dem Hange Arnim's zum Mystischen. 1813 folgte ein ganzer Band dramatischer Dichtungen unter dem Titel: „Schaubühne". Es waren meist Bearbeitungen von Stücken der altenglischen Komödianten.*)

*) Jann's erster Dienst; der Hanrei und die schöne Maria, Jemandt und Niemandt.

Doch auch einige selbständige Stücke patriotischen Inhalts waren darunter, so „Der Auerhahn“ (die Geschichte von Otto der Schütz), „Die Vertreibung der Spanier aus Wesel“ (1629) und „Die Capitulation von Oggersheim“. Eine Anzahl ähnlicher Stücke wurden auch noch in seinem Nachlaß gefunden, als: „Der ächte und der falsche Waldemar“ (2 Thle.), „Glinde, Bürgermeister von Stettin“, „Der Stralauer Fischzug“ (ein Lustspiel), „Der Markgraf von Brandenburg“ und „Die Gleichen“. So wohlgemeint alle diese Versuche waren, so fehlte es ihnen doch zu sehr an dramatischer Kraft und an Sinn für das Historische. Ganz abgesehen von dem Inhalt und der Structur dieser Stücke muß aber schon das Gezwungene ihres Tones befremden. Der Dichter wollte sich unverkennbar bei aller Volksthümlichkeit auf einer gewissen poetischen Höhe halten. Er wählte daher zwar die Prosa, die aber bei ihm keine rechte Prosa mehr ist, weil sie immer wieder in den rhythmischen Vers fällt.*) — Der Auerhahn ist eine Art Schicksalsdrama. Ein wenn nicht fatalistischer, so doch mystischer Zug geht durch dasselbe hindurch. Der ächte und der falsche Waldemar sollte veranschaulichen, wie dieser für todt gelten konnte, ohne doch gestorben zu sein. Der Stoff lag der Darstellung Arnim's günstig. Man ist auf einen wunderbaren Vorgang gefaßt. Waldemar hat mit Magelone, der flüchtig als Magd in seinen Landen lebenden Tochter des nordischen Königs Hakon ein Kind gezeugt, ihr dann aber nicht das Eheversprechen gehalten. Dieses Kind, von ihr gegen das des Markgrafen Hermann vertauscht, soll jene Schmach an ihm rächen. Waldemar faßt nämlich zu diesem zur Jungfrau herangewachsenen Mädchen eine heftige Liebe, die er aber Magelonen verheimlicht, so daß diese sie erst im Augenblicke seiner Vermählung erfährt. Vergeblich sucht sie ihn von dieser zurückzuhalten, bis sein trotziges Weigern ihren lange zurückgehaltenen Groll auf's mächtigste aufregt. Sie läßt nun, um sich zu rächen, die blutschänderische Heirath sich wirklich vollziehen,

*) Man lese z. B. folgende Stelle: „Dir bleib ich eigen, wie der Baum dem Boden — auf dem er sich im ersten Grün entfaltet —, du denkst, du wirkst in mir, dir dank ich nie genug — Laß deine Hand mich unter Thränen küssen, zweiter Vater — was Völker reizt und schützt zu kräftiger Erhebung — wo könnt' ich's lernen, als bei dir? — In dir liegt meines Volkes künft'ges Glück — du hast ein Volk von Rittern dir geschaffen ꝛc.“

worauf sie das unselige Geheimniß vor dem ganzen Hofe entdeckt. Es spielt noch eine mystische Geschichte von einem Sarge herein, in dem Waldemar alle Nächte zu schlafen gelobt hat. Es ist dieser Sarg, in dem er sich nach entdecktem Frevel, scheinbar gestorben, begraben läßt, um als todt für die Welt zu gelten, während er in Wahrheit, aus dem lebendigen Grabe wieder erstiegen, eine Pilgerfahrt zur Sühnung seiner Schuld unternimmt. Mit der inneren und äußeren Wahrscheinlichkeit ist es, wie bei den Romantikern überhaupt, dabei so genau nicht genommen. — Dies zeigt sich noch mehr in dem ungleich phantastischeren Drama: „Die Gleichen", in welches der Dichter auch noch die Märchenwelt einbezog. Hier, wo es sich nicht nur um den bekannten Conflict eines Mannes handelt, der, obwohl schon verheirathet, noch einem zweiten Weibe die Ehe versprochen, sondern auch noch um die Lösung eines auf einer Familie lastenden Fluchs, wird uns nicht nur der bunteste Wechsel von Scenen und Begebenheiten vor Augen geführt, sondern auch die Personen selbst noch erleiden gegen den Schluß hin manche Verwandlung, die zwar der Wahrscheinlichkeit spottet, den vom Dichter beabsichtigten Ausgang aber allererst möglich macht. Es kommt hier nämlich nicht bis zur Doppelheirath des Grafen, sondern Alles, was sich so unheilvoll zu verwirren drohte, löst sich zuletzt in allseitiges Wohlgefallen auf. Ein Zug zum Schicksalsdrama ist auch in diesem, gegen den Schluß hin immer mystischer werdenden Stücke.

In keinem Dramatiker der Schule tritt diese Richtung des Geistes aber stärker hervor, als in Friedr. Ludw. Zacharias Werner.*) Am 18. November 1768 zu Königsberg geboren, studirte derselbe hier die Rechte und Philosophie. Er gehörte damals der aufklärerischen Richtung an. Eine Bildungsreise nach Berlin und Dresden machte ihn jedoch mit den Schriften der Romantiker (Schlegel, Tieck, Schleiermacher) bekannt. 1793 erhielt er eine Anstellung im Staatsdienst und wurde, zeitweilig nach Warschau versetzt, hier in ein wildes Genußleben gerissen, obschon er im Laufe von 12 Jahren sich dreimal verheirathete. Dabei entwickelte er aber eine geistige und phantastische Regsamkeit, die von jenen romantischen Eindrücken geweckt und im Umgang mit Männern wie Reniock und E. A. T. Hoffmann gesteigert, durch das Studium der Werke Rousseau's und Jakob Böhm's die

*) E. Hitzig, Lebensabriß F. L. Zach. Werner's. Berl. 1828.

Richtung auf das Ueberschwängliche und auf das Mystische erhielt. Es war damals die Zeit der geheimen Gesellschaften, an denen er ein großes Interesse nahm, wie sich aus seiner ersten größeren Dichtung, dem zweitheiligen Drama: „Die Söhne des Thals" ergiebt, von welchem der erste Theil: „Die Templer auf Cypern" 1800, der zweite „Die Kreuzesbrüder" 1802 entstand, das Ganze aber 1803 erschien. Doch auch der religiöse Sinn des Dichters trat hier schon in bedeutsamer Weise hervor. Denn bei aller Hingabe an den sinnlichen Lebensgenuß nahm es Werner, wie seine Briefe an Hitzig beweisen, mit der Religion schon damals schwärmerisch ernst. Schon jetzt zeigt sich bei ihm die Neigung zum Katholicismus, den er 1802 das große Meisterstück menschlicher Erfindungskraft nennt, „das auf seine Urform zurückgeführt allen übrigen christlichen und unchristlichen Religionsformen vorzuziehen sei". Auch wollte er in seinen „Söhnen des Thals" nichts anderes zur Darstellung bringen, als „den Sieg des geläuterten Katholicismus mittelst der Maurerei über den in seinen Grundsätzen zwar ehrwürdigen, aber dem Menschengeschlecht, qua talis, nicht angemessenen durchaus prosaischen Drang eines durch keine Phantasie begrenzten Kriticismus". Werner war, wie er an seinen Verleger schrieb, dabei von der Hypothese ausgegangen, daß der Untergang des Tempelordens die Veranlassung zur Gründung eines neuen Ordens, der Kreuzesbrüder, gegeben habe. Er wollte nun im ersten Theile das allmähliche Sinken des Templerordens, im zweiten seinen Untergang und sein Wiederaufleben in andrer, geläuterter Form darstellen. Das Thal, eine Art unsichtbarer Freimaurer-Orden, sollte dabei die Rolle des Schicksals spielen, die Templer die Missionäre der von ihm verborgen gehaltenen Wahrheiten vorstellen. Da sie jedoch durch Einmischung egoistischer Interessen ihre Aufgabe entweiht und verfehlt hatten, so sollten sie untergehen, um einer besseren Verbindung, den Kreuzesbrüdern, den Platz zu räumen, daher auch die Gegner der Templer hier nur als die Werkzeuge des Thals auftreten und handeln. Werner schrieb seine Söhne des Thals nicht blos als Dichter, er wollte das, was er darin als seine Absicht aussprach, auch zu verwirklichen trachten.

„Glaube mir, — schreibt er einmal — daß Alles, was ich im ersten und in dem mir ungleich besser gelungenen zweiten Theile meiner Templer gesagt habe, von meiner Seite auch nicht ein Bischen Poesie, sondern lauter ernste Prosa, und

daß ich kein Lob von dir darüber wünsche, sondern nur die Erklärung: Die Stelle und die und die hat mich und die mir verbündeten Freunde zu den und den Ideen entflammt."

Zu einem Bunde zur Erwärmung der Menschen, besonders im Sinne der Religion, forderte er denn auch unausgesetzt seine Freunde auf. Es erklärt sich wohl hieraus, daß Julian Schmidt trotz aller Romantik in den Personen dieses Werkes nichts Supernaturalistisches finden konnte, daß die Mystik darin so ganz unpersönlich auftritt und die Phantastik, wo sie sich zeigt, um so ausschweifender wird, was besonders gegen den Schluß hin der Fall, in dem sich das Gräßliche und Ungeheuerliche mit dem Opernhaften mischt. Von dem ersten Theile hielt Werner in dramatischer Hinsicht selbst nicht viel. Er fand, daß darin kein richtiges Verhältniß der Theile, kein wahrhaft dramatisches Interesse sei und das Ganze auf wenig mehr als eine dramatisirte Idylle hinauslaufe. Desto größere Meinung hatte er aber vom zweiten Theil. Auch Tieck hielt die Söhne des Thals für die weitaus beste von Werner's Dichtungen.

Am 24. November 1804 wurde ihm gleichzeitig sein nächster Freund und seine Mutter vom Tode entrissen. Das wirkte auf ihn so mächtig ein, daß er später sein grauenvollstes Nachtstück mit diesem Datum bezeichnete. Den Zug zum Mystischen in seiner Natur, der keineswegs erkünstelt war, obschon er mit sinnlicher Ausschweifung gepaart blieb, hatte er ohne Zweifel von seiner Mutter ererbt, die in ihren letzten Jahren an Visionen und religiöser Ueberspanntheit litt. Von dieser religiösen, an Wahnsinn streifenden Mystik ist nun auch das 1805 in Warschau begonnene und in Berlin, wohin er sich im October d. J. begeben hatte, vollendete Drama: „Das Kreuz an der Ostsee" erfüllt. In Berlin, wo er in die Sphäre des praktischen und zersetzenden Verstandes gerieth und ein Verhältniß zur Bühne gewann, da er hier als Theaterkritiker für die allgemeine Literaturzeitung thätig war, schrieb er das Drama: Martin Luther oder die Weihe der Kraft. Es muß auffallen, einen Dichter mit so ausgesprochener Neigung zum Katholicismus sich einen Helden wählen zu sehen, welcher der entschiedene Gegner desselben war. Allein Werner sah damals in Luther eigentlich nur denjenigen, welcher den Katholicismus in seiner ursprünglichen Reinheit wiederherstellen wollte. Ihm waren „Luther und der heilige Adalbert (im Kreuz an der Ostsee)

nur Collegen," so daß, wenn Gott, „warum er ihn, wie er sagt, täglich bitte, Luther noch vor dem jüngsten Tag wieder auferweckte, er gewiß nichts Eiligeres zu thun haben würde, als gegen die dem wahren Protestantismus untergeschobene Abart desselben" auf's Neue zu protestiren. Indeß war dies damals in Wirklichkeit doch nicht ganz so, wie es Werner hier darstellt. In seiner „Weihe der Kraft" weht doch ein wesentlich anderer Geist, als in den früheren Stücken, wenn schon schwärmerische Religiosität und religiöse Schwärmerei auch noch hier gelegentlich ihren Platz finden. Das phantastisch-mystische Element bleibt dem Historischen fast ganz unverbunden, es tritt zu diesem in einen fast schroffen Gegensatz; wie denn einzelne Scenen (z. B. die erste Begegnungsscene Luther's mit seinen Eltern) und einzelne Parthien in der Charakterzeichnung Karl V. und Luther's mit einem gewissen kräftigen Realismus ausgeführt sind, während andre, z. B. die meisten Scenen der Catharina von Bora, der Therese und Theobald's, so wie diese Figuren selbst, eine phantastische, zerfließende Ausführung erhalten haben. Eine große Ungleichheit der Behandlung zeigt sich auch darin, daß einzelne Scenen, und darunter grade die sonst am besten gearbeiteten, einen nur geringen dramatischen Fortschritt zeigen und wohl auch nur von geringer theatralischer Wirkung sind, andre Scenen, wie z. B. die Scene, welche der Reichsversammlung vorausgeht, sowie diese letztere selbst, bei den jetzt so vervollkommneten Mitteln der Bühne noch heute eine große theatralische Wirkung ausüben würden. Von hier an artet das Stück aber ganz in's Phantastische aus. Catharina von Bora läuft in ihrer religiösen Schwärmerei dem Helden der Reformation fast eben so aufdringlich nach, wie die mannstollen Jungfrauen in den Ritterromanen Fouqué's, die später von Kleist nicht nur romantisch, sondern auch poetisch in seinem Käthchen geadelt wurden. Damals aber hatte Martin Luther viele und große Bühnenerfolge, wenn es auch nicht an tadelnden Urtheilen fehlte. Jean Paul sprach darüber am härtesten, doch auch A. W. Schlegel, Tieck, Wieland und besonders Goethe verhielten sich ablehnend.

Werner hatte 1808 bei einem längeren Aufenthalte in Weimar Goethe kennen gelernt, und dieser sogar Werner's inzwischen entstandene Wanda, Königin der Sarmaten (1810 gedr.) gegeben. Ueber den Attila (1812 gedr.) aber schrieb er damals an Jacobi: „Er (Werner) wird oder kann Dir gesagt haben, daß ich ihm die

zwei ersten Aufzüge sehr gelobt, die drei anderen aber eben so hart getadelt habe. Er glaubte, das Mystische wäre mir fremd und zuwider. Ich versicherte ihm; daß mir im Gegentheil das Hohe und Wahre darin zu lieb sei, um zu ertragen, daß man blos damit gaukele und es en masquerade aufführe." Dieser Tadel war nur zu gerecht, obschon es zweifelhaft bleibt, ob Werner das Zutreffende fühlte, da er sich vielleicht selbst mit dem Affectirten in seiner Dichtung mehr noch als Andere täuschte. Goethe rieth ihm damals kleinere Stücke zu arbeiten, wobei er ihn auf Lillo's Fatal curiosity verwies, deren Bearbeitung Werner ihm schon acht Tage später überreichte. Dieses Stück, der vierundzwanzigste Februar, hat vermöge der, nur zu gedehnten, realistischen Darstellung, der damit erzielten unheimlich grausigen Stimmung und des stetigen, aber zögernden, und eben darum um so peinlicher spannenden Fortschritts der Handlung eine ganz außerordentliche Wirkung ausgeübt, welche zu zahlreicher Nachfolge aufforderte und das sogenannte Schicksalsdrama eine Zeitlang herrschend zu machen drohte. Auch in Weimar fand 1809 zum Verdruße Wieland's davon eine Aufführung statt. Der erste Druck erschien 1815 in der Urania; im selben Jahr auch noch eine Separatausgabe. Das Stück ist in gereimten Jamben geschrieben und die rasche Entstehung läßt über das Talent des Dichters keinen Zweifel, wie man auch über Richtung, Gebrauch und Ziele desselben urtheilen mag. Werner trat 1811 zum Katholicismus über, studirte Theologie und ward 1814 zum Priester geweiht. Auch jetzt noch huldigte er zuweilen der dramatischen Muse. 1815 erschien das romantische Drama: Kunigunde, die Heilige, 1820 folgte die Tragödie: Die Mutter der Maccabäer. Um diese Zeit begann er zu kränkeln. Er starb in der Nacht vom 16. zum 17. Januar 1823. Sein Theater erschien 1816—1820 (Wien), eine Ausgabe ausgewählter Schriften in Grimma 1841.

Fruchtbarer, minder krankhaft und entschiedener der Bühne und ihren Ansprüchen zugewendet war der dänische Dichter Adam Gottlob Oehlenschläger,*) der durch Uebersetzung eines großen Theils seiner Dramen und nach der ganzen Richtung seiner poetischen

*) Seine 1839 zu Breslau erschienenen Schriften mit Selbstbiographie und Neue dramatische Dichtungen, Christiania 1850.

Thätigkeit unsrer Literatur fast zur Hälfte zugezählt werden muß. Oehlenschläger wurde am 14. Nov. 1779 zu Kopenhagen in dürftigen Verhältnissen geboren. Er sollte sich dem Handelsstand widmen, wurde aber früh von Romanen und Schauspielen angezogen, schrieb deren selbst und ging als Schauspieler zur Bühne. Der Umgang mit den Brüdern Oerstedt bestimmte ihn aber, seine Kenntnisse zu vervollkommnen. Er verließ das Theater und bezog 1800 die Kopenhagener Universität, auf der er das Recht und nordische Alterthumswissenschaft studirte. Die letztere wurde auch die hauptsächlichste Grundlage seiner Dichtung, die schon hierdurch werthvoller für seine Landsleute, als für uns werden mußte. Die Bekanntschaft mit Steffens, welcher eben von einer Studienreise nach Deutschland zurückgekehrt war und die Schelling'sche Philosophie, sowie die Doctrin der neuen romantischen Schule in sein Vaterland brachte, machte ihn zu einem Anhänger und Jünger der letzteren. Das lyrische Drama: St. Hans Aftenspiel (St. Johannisabend)*) war eine der ersten Früchte dieses geistigen Umschwungs. Eine Menge der verschiedensten Dichtungen folgte, besonders dramatische. Nachdem er 1805 mit dem Märchendrama Aladdin oder die Wunderlampe einen größeren Erfolg gehabt, unternahm er eine Reise nach Deutschland, Frankreich, Italien, die sich auf vier Jahr ausdehnend ihn mit den bedeutendsten Männern der Literatur, besonders des ersteren Landes, bekannt machte. Er wurde so vertraut mit unserer Sprache, daß er es unternahm, einen großen Theil seiner Werke fortan in sie zu übertragen. Zunächst Aladdin (1807), dem 1810 die Uebersetzungen der in Deutschland geschriebenen Trauerspiele „Hakon Jarl" und „Axel und Walborg" folgten. 1816 erschien sogar ein unmittelbar in deutscher Sprache gedichtetes Drama „Correggio", welches zugleich dasjenige ist, welches auf den deutschen Bühnen noch am meisten Erfolg hatte und in's Dänische, Schwedische, Italienische, Französische, Serbische übersetzt worden ist. — Oehlenschläger wurde in Deutschland gut aufgenommen, besonders von Tieck und von Goethe, welcher letztere ihn auch zuerst zur Uebersetzung seiner Stücke aufgemuntert hat.**) Dies mußte den Dichter natürlich in

*) Deutsch von H. Smidt. Berl. 1853.

**) 1813 folgte Hugo von Rheinberg, 1814 Helge, 1818 Hagbarth und Signe, 1819 Palnatoke etc. Auch eine neue Uebersetzung der Holberg'schen Lustspiele verdanken wir Oehlenschläger (Leipz. 1822—23, 4 Bde.).

der Schätzung seiner Landsleute, sowie in der der ganzen gebildeten Welt außerordentlich fördern, und es darf wohl gesagt werden, daß er lange überschätzt worden ist, ja es zum Theil wohl noch heute wird, obschon er unstreitig in der Literatur seines Volks eine bei Weitem bedeutendere Stellung einnimmt, als in der unsern. Jedenfalls war er ein nicht unbedeutendes Talent. Grade die Leichtflüssigkeit desselben wurde für dessen weitere Entwicklung aber zum Hemmniß. Er litt unter dem Glauben so vieler Talente der Genieperiode und der romantischen Schule, daß das Genie Alles, was es hervorbringe, mit Leichtigkeit schaffe und Alles, was mit Leichtigkeit entstanden sei, daher auch den Stempel der Genialität trage. Die Doctrin der romantischen Schule und die Anerkennung, ja Ueberschätzung, welche er fand, mußten ihn in diesem Wahne bestärken. Die gefällige äußere Form seiner Werke, der Glanz einzelner Gedanken und Bilder täuschte ihn über die Flachheit und Leere des Inhalts, über den öfter hervortretenden Mangel an wahrer, aus der Tiefe und Fülle schöpfender Gestaltungskraft. Auch fehlte es ihm an zulänglicher Einsicht in das Wesen der Tragödie. Ein anderer Fehler des Dichters war, daß er häufig Stoffe wählte, die er nicht genug durchdrungen hatte, um sie wahrhaft lebendig machen zu können. Für das nordische Heldenthum war er zu weich und modern. Die Kraft seiner Helden erscheint fast jederzeit prahlerisch. Dies läßt sich gleich an demjenigen seiner Stücke erkennen, welches man allgemein als das im dramatischen Sinne beste bezeichnet hat, an Hakon Jarl, in welchem Christenthum und Heidenthum mit einander in Conflict gebracht werden und jenes als Sieger hervorgehen sollte. Abgesehen davon, daß die ganze Lage, der ganze Zustand der Zeit in nur nebelhafter Darstellung vorgeführt wird, ist Olaf, der Vertreter des Christenthums, auch von einer Sentimentalität, welche anachronistisch wirkt, während das Heldenthum des heidnischen Hakon Jarl auf die leerste Großsprecherei hinausläuft, hinter der sich Hinterlist, Brutalität, Grausamkeit und abergläubische Feigheit vergebens zu verbergen suchen. Olaf siegt daher auch gar nicht durch die Kraft des Christenthums, sondern durch die schlechten Eigenschaften und die Unklugheit Hakon's, welche seine Unterthanen theils zum Abfall, theils zum Verrathe treiben. Dabei ist einzelnen Episoden, die dem Gange der Handlung nur lose verknüpft sind, ein zu großer Raum gegeben, so daß für sie, wie z. B. für das Verhältniß des

Schmiedes Bergthor und das des Thoras zu Hakon ein Interesse erregt wird, das im Fortgang der Handlung keine weitere Befriedigung findet.

Ungleich sentimentaler und in der Erfindung spitzfindiger ist das ebenfalls über verschiedene deutsche Bühnen gegangene Trauerspiel Axel und Walborg. Hier handelt es sich anfänglich um eine mit Hinterlist bekämpfte Liebe, welcher eine entfernte Blutsverwandtschaft im Wege steht, die aber der Held, nachdem er sich schon in den Besitz der Geliebten gebracht, doch wieder den Pflichten des Patriotismus und einer auf die Spitze getriebenen Lehnstreue opfert. Wie in dem vorigen Stücke ist auch in diesem die Exposition sehr ansprechend. Je mehr der Dichter sich aber dem Schluß nähert, desto mehr steigert sich auch die Phantastik. — Das Trauerspiel Correggio scheint durch seinen Gegenstand dem deutschen Theater zwar näher, als Hakon Jarl zu stehen, was aber nur scheinbar ist. Der Stoff, an sich undramatisch, ist es auch unter des Dichters Hand geblieben. Oehlenschläger war zu diesem Drama vielleicht durch den Erfolg angeregt worden, den Van Dyk's Landleben von Kind eben errungen. Er wollte etwas Aehnliches dichten und ergriff dazu die läppische Anektode des Vasari. Tieck geißelt in seiner trefflichen Recension dieses Stücks nicht nur Oehlenschläger, sondern dieses ganze Genre. Er weist dem Dichter vor Allem die völlige Unkenntniß seines Gegenstands nach, die völlige Unkenntniß dessen, was zu einem Drama überhaupt, besonders zu einem solchen gehört, das wie dieses ein Künstlerleben zu seinem Gegenstand wählte. Er zeigt ferner das Krankhafte, Schwächliche in der Auffassung von Kunst, Leben und Charakteren in diesem Stück, die theils kleinliche, theils ungeschickte und ungenügende Motivirung und setzt an der Sprache auch noch das allzu Bürgerliche, ja Bäuerliche aus.

Oehlenschläger wurde 1800 zum außerordentlichen Professor der Aesthetik an der Universität Kopenhagen ernannt, deren Rector er 1831—32 und 1846—47 war. 1839 ward er zum Staatsrath erhoben. Dazwischen machte er wieder verschiedene größere Reisen, auch 1844 und 45 noch eine nach Deutschland und Frankreich. Am 20. Jan. 1850 starb er in Kopenhagen.

Weitaus talentvoller im dramatischen Sinne, als alle die Vorgenannten, ja das glänzendste dramatische Talent der Nach-Schiller'schen

Zeit überhaupt, war ein Dichter, der vielleicht streng genommen nicht zur eigentlichen romantischen Schule gehört, wohl aber, im eminentesten Sinne ein romantischer Dichter, ihr durch seine Natur in vieler Beziehung verwandt ist, ja ihr mindestens mit demselben Rechte zugezählt werden muß, wie Hölderlin, Wackenroder und selbst Tieck in seiner frühesten Zeit. Heinrich von Kleist,*) ein nachlebender Verwandter des Dichters Ewald von Kleist, am 10. Oct. 1777 in Frankfurt a/O. geboren (sein Geburtstag wurde erst neuerdings festgestellt), erhielt eine nur mittelmäßige Erziehung. Zum Militärdienst bestimmt, machte er den Rheinfeldzug mit, wobei er sich das Avancement zum Fähndrich verdiente (1795). Ein in ihm erwachter Trieb zu höherer geistiger Ausbildung machte ihm seinen Beruf aber bald völlig unleidlich, so daß er trotz des Einspruchs seiner Verwandten seine Entlassung aus dem Militärdienst betrieb, die er auch endlich erlangte. Freiheit, Bildung, Liebe wurde sein Wahlspruch, als er 1799 die Universität seiner Vaterstadt bezog, die ihm für die beiden ersten zunächst volle Befriedigung zu gewähren schien, während er die letzte in einem zärtlichen Verhältniß zu der Tochter des Generals von Zenge zu finden glaubte. Doch wurde ihm dieses Verhältniß eben so rasch wieder zu einer Fessel, wie seinem Faust'schen Wissensdrange in der mit Eifer ergriffenen Kant'schen Philosophie durch die Lehre eine Schranke gesetzt wurde, daß man von dem wahren Sein der Dinge niemals etwas zu erkennen vermöge; was ihn von ihr ganz wieder abkehrte. Seine Liebe zu Wilhelminen verwandelte sich ihm bald in ein Gut, an das er sich nur noch durch die Pflicht, nicht aber durch den Wunsch seines Herzens gebunden fühlte. Wie oft er aber auch später mit Faust an der Schwelle des Selbstmords stand, jetzt glaubte der reizbare Geist des jungen Mannes doch noch einen andern Ausweg aus dem Mißmuth seiner Seele zu finden. Er war, nach Berlin übersiedelt, in den uns schon bekannten Kreis schöngeistiger Frauen getreten. Wenn er sich auch nicht wohl darin fühlte, so war ihm doch hier zum ersten Mal das in ihm schlummernde poetische Talent zum

*) A. Wilbrandt, H. v. Kleist. Nördlingen 1863. — H. v. Treitschke, Zur Geschichte des Dramas in Historische und politische Aufsätze. N. Folge. 2. Thl. 1870. — H. v. Kleist's gesammelte Schriften, herausgegeben von Tieck, revidirt v. J. Schmidt. Berl. 1859. — R. Köpke, Politische Schriften u. a. Nachträge zu Kleist's Werken. Berl. 1862.

Bewußtsein gekommen. Die Poesie sollte ihm nun Ersatz für die ihm verlustig gegangene Philosophie bieten. Der in ihm erwachte poetische Drang war so heftig, daß er eine geheimnißvolle Reise unternahm, nicht nur sein Talent überhaupt, sondern es gerade darauf zu prüfen, ob es groß genug sei, den Kampf mit dem Größten auf diesem Gebiete erfolgreich aufzunehmen. Nach dem Dichterkranz zu ringen, ohne das Höchste leisten zu können, schien ihm des Ringens nicht werth. Es war ein Schwanken zwischen Zweifel und Hoffnung, zwischen Muthlosigkeit und höchster Vertrauensseligkeit. Und doch wurde nichts verhängnißvoller für sein Streben, als die aus diesem krankhaften Ehrgeize entspringende peinigende Selbstbeobachtung. Doch trat noch ein anderer Umstand hemmend hinzu: die Art, wie er die zu lösende Aufgabe sich stellte, da er nichts Geringeres beabsichtigte, als die Forderungen des Realismus und Idealismus in gleichem Maß zu befriedigen, beide durch einander aufzuheben, indem er sie mit einander verschmölze. Drohte ihn dies doch um alle freie und unbefangene Bethätigung der Eigenthümlichkeit seiner Natur zu bringen, ihn, dem jede Vorschrift, jede Regel und Theorie doch sonst nur als lästiger Zwang erschien! Ich glaube daher, daß das fortgesetzte Ungenügen an seiner ersten großen Dichtung, der immer wieder verworfenen und neu aufgenommenen Tragödie Guiscard, von deren verschiedenen Bearbeitungen uns nichts als ein kleines Fragment aus späterer Zeit erhalten geblieben, mehr aus diesen verschiedenen Umständen, als aus der stockenden, fragmentarischen Natur seines immerhin großen Talents zu erklären ist. Jedenfalls war diese Arbeit doch so, daß wenn sie ihn auch nicht im Ganzen befriedigte, einzelne Theile derselben den Glauben an seine Begabung immer auf's Neue befestigten. Jenes Ungenügen seiner Seele versetzte ihn aber in eine Unruhe, die ihn wieder und wieder in die Ferne trieb. Es war auch der Grund jener Reise, die er 1801 mit seiner Schwester Ulrike, seinem guten, hülfreichen Genius, nach Paris unternahm, wo er dann plötzlich in völlige Muthlosigkeit gerieth und sich seinen ehrgeizigen Plänen ganz zu entsagen entschloß, um sich in der Schweiz in ländliche Einsamkeit zu begraben; ein Gedanke, dessen Vorschlag und Ausführung das Verhältniß zu Wilhelminen für immer zerriß und auch der Theilnahme seiner sich von ihm wieder trennenden Schwester einen heftigen Stoß gab. Sie blieb zwar fort und fort gegen ihn hülfreich, lehnte aber von nun

an jeden Vorschlag, mit ihm wieder zusammen zu leben, auf das bestimmteste ab. In der Schweiz traf Kleist mit Zschokke und Ludwig Wieland, dem Sohn des Oberondichters zusammen, in deren Umgang er neuen Muth und neue Anregung fand. Ein französischer Kupferstich gab Anlaß zu einem poetischen Wettkampf. Jeder von ihnen sollte den Gegenstand: eine keifende Alte mit einem Krug, ein Liebespaar und einen komischen Richter, in seiner Weise poetisch zur Darstellung bringen. Es entstand der Entwurf zum Zerbrochenen Krug; doch auch der erste Act eines Trauerspiels „Leopold von Oesterreich", der nach der Versicherung seines Freundes Pfuel von ergreifender Wirkung gewesen sein soll, sowie das Trauerspiel „Die Familie Schroffensteiner" wurden damals gedichtet, letzteres wieder im Wettkampf mit Wieland.*) Obschon dieses Stück erst 1803 erschien und Kleist die Schweiz schon im Herbst 1802 verlassen hatte, so ist doch kein Zweifel, daß er es hier vollendet und, da es in Zürich herauskam, Zschokke wahrscheinlich mit dem Verkauf an einen Buchhändler beauftragt worden ist. Der Abfall der letzten zwei Acte von den drei ersten ist ein so großer, daß bei der Aengstlichkeit, welche Kleist vor der Oeffentlichkeit hatte, er nur durch den Druck der Noth dazu bestimmt worden sein kann, es in diesem Zustand erscheinen zu lassen. Wilbrandt, in seinem schönen Buch über Kleist, ist freilich der Meinung, daß dieser das Werk überhaupt gar nicht selbst vollendet habe, sondern der letzte Act nur ein Prosaentwurf gewesen sei, dem die Freunde dann nothdürftig die metrische Form gegeben. Allein die gegen den Schluß stärker hervortretende Phantastik, das immer lockerer werdende Gefüge hat dieses Drama mit noch manchem andern Werke der Romantiker und der Stürmer und Dränger gemein. Es wird aber auch zum Theil noch aus der Entstehungsgeschichte des Dramas erklärt, wie Pfuel sie erzählt. Hiernach hätte Kleist ursprünglich nur die wunderliche Scene der beiden Liebenden in der Höhle als eine Art Idyll behandelt gehabt, zu dem er vielleicht durch das Verhältniß angeregt worden war, das er damals in seinem Häuschen am Thunersee mit

*) Ludwig Fr. Aug. Wieland, geb. 28. October 1777 zu Weimar, gest. 12. December 1819 in Wien als Redacteur politischer Zeitschriften, schrieb auch noch einige andre dramatische Stücke, als die Lustspiele: Ambrosius Schlinge und Die Bettlershochzeit (Braunschw. 1805) und das Schauspiel: Die Belagerten (Wien 1814).

dem heiteren Mädeli pflog, das ihn bediente. Die Vorliebe zu dieser kleinen Scene, hätte ihn aber bestimmt, sie für ein größeres Drama zu benützen, das er schon damals im Sinne gehabt. Es kann nicht befremden, daß eine Begebenheit, deren Darstellung grade ihre Stärke in der zwingenden Motivirung suchte, wie dies die drei ersten Acte der Schroffensteiner beweisen, sich schwer mit einer davon ganz unabhängig entstandenen Scene verbinden ließ. Das lose Gefüge der letzten Acte muß um so mehr befremden, je größer die Kunst der Verknüpfung in den drei ersten Acten ist, in denen Alles mit logischer Nothwendigkeit aus dem Vorausgehenden folgt. Sie nahmen aber hierdurch auch fast den Anlauf zu einem Schicksalsdrama, obschon es sich darin um keine Vorausbestimmung des Kommenden handelt. Dies giebt der Wirkung des Stücks etwas Beklemmendes, Peinvolles. Es ist nicht unmöglich, daß Klinger's Sturm und Drang dem Dichter bei der Conception desselben mit vorgeschwebt hat. War es der Fall, so läßt sich daran am besten ermessen, wie hoch Kleist über Klinger, schon damals nicht nur als Dramatiker, sondern überhaupt als Künstler gestanden hat. Außerdem dürfte aber auch Tieck nicht ohne Einfluß geblieben sein. Wie dieser bei einem großen Theil seiner Märchen, sucht hier auch Kleist seine Wirkungen hauptsächlich auf dem Gebiete des Unheimlichen und Grauenhaften, denen er aber dann noch das Gräßliche und, durch das Hexenmotiv, ein fratzenhaftes Zauberwesen, sowie in jener Liebesscene ein stark sinnliches Element mit beigemischt hat. Als Erstlingswerk eines Dichters mußte es aber in seinem ersten Theile ein Talent höchsten Ranges ankündigen, wogegen freilich die letzten Acte wieder die unheilvolle Krankheit enthüllten, mit der dasselbe behaftet war. In dieser Weise wurde das anonym erschienene Werk auch damals von verschiedenen Seiten beurtheilt. Kleist selbst nannte es in einem Brief an Ulrike freilich nur „eine Scharteke“ und hielt ängstlich an der Anonymität desselben fest.

Er hatte sich damals nach Jena gewendet, wo er von Schiller gut, von Goethe mit großer Zurückhaltung, von Wieland mit offenen Armen empfangen wurde. Es gelang Wieland sogar sich in das Vertrauen des verschlossenen, mißtrauischen Dichters zu schmeicheln und ihm die Mittheilung einiger Scenen seines wieder neubegonnenen Guiscard abzugewinnen. Er war erstaunt und glaubte sofort, wenn nur das Ganze diesen einzelnen Scenen entspreche, den Dichter in ihm zu

finden, welcher die Lücke auszufüllen im Stande sei, die Goethe und Schiller in unserem Drama noch offen gelassen. Auch fehlte nur wenig, daß Wieland's jüngstes Töchterchen ihm den zaudernden Dichter, dem sie es angethan, zum Sohne gegeben hätte, was Wieland nicht ohne Befriedigung sah. Der in Kleist's Seele unheimlich lauernde Dämon sollte aber grade damals in unheilvollster Weise hervortreten. Er hatte keine Ruhe in Weimar mehr und eilte nach Leipzig und Dresden, um immer mehr die Beute dunkler, beängstigender Vorstellungen zu werden, denen ihn sein Freund Pfuel zu entreißen suchte, indem er eine Reise mit ihm nach der Schweiz und Italien unternahm. Grade hier brach die lange bekämpfte verzweifelnde Muthlosigkeit wieder ganz in ihm aus. Seine Dichtung war fertig, aber nur, wie er der Schwester schreibt, um ihm zu beweisen, daß ein Halbtausend daran gesetzter Tage und Nächte vergebliche Arbeit gewesen seien. „Die Hölle gab mir mein Halbtalent, der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes oder keins.“ Er ging mit dem Freund nach Paris, doch nur um alle seine Dichtungen hier zu vernichten, ihm zu entfliehen und als Freiwilliger, im Kampfe gegen die Engländer, sich dem Tod in die Arme zu stürzen. Er gerieth jedoch in Gefangenschaft, fiel nach seiner Befreiung in ein heftiges Fieber, das wahrscheinlich die geistige Krankheit für einige Zeit wieder besiegte. Doch kam er noch immer völlig muthlos nach Potsdam zurück. Die Dichterpläne waren aufgegeben. Er suchte um eine kleine Staatsanstellung nach, die ihm auch in Königsberg bei der Domainenkammer zu Theil wurde. Sein Talent aber machte sich bald wieder geltend. Es entstanden ein paar seiner besten Novellen und eine freie Bearbeitung des Molière'schen Amphitryon, in der er durch Vertiefung des Gegenstands und der Charaktere „eine gute Posse in ein vorzügliches Lustspiel“ verwandelt hat. Es liegt im Gegenstand dieser Dichtung, daß ihr heute die Bühne verschlossen ist. Sie erschien 1807 anonym, herausgegeben von Adam Müller. Es läßt sich hiernach erwarten, daß Kleist in dem Königsberger Verhältniß nicht ausdauern konnte. Er wollte sich der Muse wieder ganz in die Arme werfen — Krieg und neue Krankheit traten aber dazwischen. Die Schlacht bei Jena und ihre Folgen regten ihn auf das furchtbarste auf. Er dachte sogar daran, Napoleon zu ermorden. Diese Leidenschaftlichkeit seiner Seele, die sich nur in der Vernichtung genug thun konnte, ging auf seine neueste dramatische Dichtung „Penthesilea“

mit über, die er 1807 schrieb und theilweise in dem im folgenden Jahre mit Adam Müller herausgegebenen Phöbus, sowie durch Separatdruck veröffentlichte. Penthesilea, die Königin der Amazonen, eilt den Trojanern zu Hülfe, um sich nach der Satzung ihres Stammes von den Griechen ihren Gatten, und zwar in Achill, mit Gewalt zu erkämpfen. In demselben Augenblick, da dieser nach langem Kampf, von ihrer Schönheit bezwungen, sich ihr freiwillig ergeben will, beschließt die Gereizte, die in seiner Annäherung nur eine Verhöhnung erblickt, seinen Tod und läßt ihn von Hunden zerfleischen, ja betheiligt sich selbst mit an diesem Vernichtungswerk. Das Stück, mehr eine Phantasie in dramatischer Form, als ein Drama, gewaltig, von poetischem Glanz übergossen, wird hierdurch gegen den Schluß hin in der Leidenschaft leider zu ausschweifend. Es lag aber, wie es vom Dichter selber bestätigt wird, sein innerstes Wesen, der ganze Schmerz und Glanz seiner Seele darin. Die erste Anregung zur Penthesilea erhielt Kleist wohl durch seinen Amphytrion. Zu diesem erscheint sie in gewisser Beziehung als Gegenstück, so wie auch wieder zu ihr sein Käthchen einen Gegensatz bildet.

In Dresden, wohin sich Kleist nach seiner Entlassung aus dem Staatsdienst gewendet hatte, fand er in Adam Müller einen enthusiastischen Bewunderer vor, der ihn in die vornehmen geistigen Kreise einführte, die sich hier damals zusammengefunden hatten. Er vereinigte sich ihm mit Rühle und Pfuel, um eine Kunst- und Buchhandlung zu errichten, in welcher unter anderem der „Phöbus" in sehr eleganter Ausstattung unter vielversprechenden Aussichten erschien. In diesem kam nun auch das erhalten gebliebene Fragment des „Guiscard" zum Abdruck, aus dem sich zwar über den Gang der Handlung nicht urtheilen, das aber den hohen Styl erkennen läßt, in dem das Ganze ausgeführt werden sollte.

Auch „Der zerbrochene Krug" war jetzt fertig, und Goethe, wahrscheinlich von Müller veranlaßt, war bereit, ihn zu geben. In der hierdurch gehobenen Stimmung hatte ihm Kleist auch die Penthesilea geschickt. Goethe erwiderte ziemlich kühl und ablehnend:

„Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, daß ich mir Zeit nehmen muß, mich in beide zu finden. Auch erlauben Sie mir zu sagen (denn wenn man nicht aufrichtig sein sollte, so wäre es besser, man schwiege gar), daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von

Größe und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll. Ein Jude, der auf den Messias, ein Christ, der auf's neue Jerusalem, und ein Portugiese, der auf den Don Sebastian wartet, machen mir kein größeres Mißbehagen. Vor jedem Brettergerüste möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: hic Rhodus, hic salta! Auf jedem Jahrmarkt getrau' ich mir auf Bühnen über Fässer geschichtet mit Calderon's Stücken mutatis mutandis der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen. Verzeihen Sie mein Gradezu: es zeugt von meinem aufrichtigen Wohlwollen. Dergleichen Dinge lassen sich freilich mit freundlichen Tournüren und gefälliger sagen. Ich bin jetzt schon zufrieden, wenn ich nur etwas vom Herzen habe."

Wenn Goethe Kleist wirklich nur auf einen richtigeren Weg bringen wollte, so war doch der Ton seines Briefes nicht gut gewählt. Er paßte weder für dessen krankhaften Gemüthszustand, den er doch kennen konnte, noch paßte er ganz auf die Sache. Kleist hatte ihm die Penthesilea ja gar nicht zur Aufführung angeboten. Sie war überhaupt gar nicht für diese bestimmt, da er sie nicht einmal in Acte getheilt hatte. Wie Vieles hatte Goethe nicht selbst ohne jede Rücksicht auf die Bühne geschrieben. Warum sollte nun Kleist, der doch immer ein Dichter war, von dieser Freiheit nicht eben so gut Gebrauch machen können. Aber nicht nur der Dichter hätte aus Goethe hier etwas anders zu sprechen gehabt, sondern selbst der Theaterdirector, der sich darin doch ganz gründlich irrte, mit dem standhaften Prinzen das deutsche Publikum überall und zu jeder Zeit vergnügen zu können. Wie viele von Calderon's Stücken haben sich denn auf unserem Repertoire erhalten? Zieht man dazu noch die Nachsicht in Betracht, mit welcher Goethe sonst Dichtern, die sich noch mehr, wenn auch in anderer Beziehung, von der Bühne entfernten, als Kleist, ja selbst bloßen Dilettanten begegnete, ja daß er Stücke wie Jon und Alarkos, wie Wlasta und Axel und Walborg zur Aufführung brachte, so wird man den Verdacht kaum unterdrücken können, daß ein gewisses persönliches Uebelwollen dabei mit im Spiele war. Hatte Wieland Kleist vielleicht zu sehr in Weimar verherrlicht, hatte Adam Müller vielleicht zu enthusiastisch über diesen und dessen Penthesilea geschrieben? Sah Goethe vielleicht hierdurch den Geschmack und die Kunst in Gefahr, so daß er herabstimmend auf den jüngeren Dichter glaubte einwirken zu müssen? Gewiß ist nur, daß dieser Brief die völlig entgegengesetzte Wirkung ausgeübt hat. Inzwischen wurde nun auch (2. März 1808) der zerbrochene Krug in Weimar gegeben, um ein schmähliches Fiasco dabei

zu erleiden. Goethe war hieran mit Schuld. Er hatte anstatt das Stück in zweckmäßiger Weise zu kürzen, dasselbe in 3 Acte zerrissen. Wahrscheinlich trugen die Schauspieler durch gedehnten declamatorischen Vortrag, der damals schon einzureißen begann, zur Niederlage das ihre mit bei. Doch haben wohl andere Umstände noch mitgewirkt, da die Vorstellung, wie aus den damals aus Weimar geschriebenen Briefen erhellt, sich einem ganz voreingenommenen Publikum gegenüber befand. Daß Kleist durch dies Alles gereizt und verletzt war, ist nicht zu verwundern. Es hing ja damals für ihn so viel von diesem Erfolge ab. Dazu die krankhafte Reizbarkeit seines Gemüths. Die Angriffe, die er sich aber nun selbst gegen den großen Dichter herausnahm, werden dadurch gewiß nicht entschuldigt. Es zeigt sich darin ein kleiner, gehässiger, rachsüchtiger Zug seiner Natur.

Der zerbrochene Krug ist in seiner Art wirklich ein Meisterstück. Gleichwohl lassen sich gegen denselben Bedenken erheben, die es erklären, warum er doch nie Repertoirestück geworden ist. Zunächst hat sich der Dichter in der Kleinmalerei, die hier allerdings geboten war und auch einen Theil der eigenthümlichen Schönheit des Werkes ausmacht, zu sehr in's Breite verleiten lassen, was den Fortschritt der Handlung hemmt und die Spannung vermindert. Sodann hat das Stück zu wenig äußere Bewegung. Das Auge hat zu wenig Beschäftigung. Während der ganzen Gerichtsverhandlung muß jede Person fast ununterbrochen ihren Standpunkt behaupten. Um wie viel bewegter und malerischer ist hiergegen z. B. die Gerichtsscene im Kaufmann von Venedig. Der Einwurf Tieck's, daß das Stück statt eine Handlung unmittelbar entstehen zu lassen, nur eine vergangene allmählich enthülle, ist keineswegs stichhaltend. Dieses Enthüllen ist ja doch auch eine Handlung und grade die, auf die es hier ankommt: Kleist gebraucht hier im Lustspiel denselben Kunstgriff, den Sophokles in seinem Oedipus mit so großer Wirkung zur Anwendung brachte, daß Schiller vergeblich nach einem Stoff suchte, der ihm eine ähnliche Behandlung gestattete.

Kleist schrieb damals sein „Käthchen von Heilbronn“, ein Drama, auf welchem in seiner bezaubernden Unmittelbarkeit und Frische noch gleichsam der Thau eines schönen Frühlingsmorgens zu liegen scheint. Er schrieb es, wie er selbst es ausgedrückt hat, „als Kehrseite der Penthesilea“. Möglich, daß auch ein Liebesverhältniß jener Tage

noch mit hereinspielt. Er hatte dem Stücke ursprünglich noch einen märchenhafteren Hintergrund gegeben, mit welchem besonders die Figur der Kunigunde verwachsen war. Ein falsch verstandener Rath Tieck's wurde Veranlassung, daß Kleist davon viel wieder ausschied. Kunigunde ist jetzt allerdings ein Zerrbild — es fragt sich jedoch, ob diese Figur durch das Hereinspielen der Märchenwelt wirklich irgend gewonnen hätte? Wozu bedurfte der Dichter überhaupt dieser übertriebenen körperlichen Häßlichkeit, die sich doch wieder ganz verbergen lassen sollte, da die seelische vollkommen ausreicht, Kunigunde verhaßt und verächtlich zu machen. Auch würde der Graf und seine Liebe zuletzt nur in um so reinerem Lichte erscheinen, wenn die verführerischen Reize derselben bestehen blieben, in seinen Augen aber allen Werth verloren hätten. Kleist konnte aber nun einmal das, was er haßte, nicht häßlich, die Leidenschaften nicht energisch genug darstellen. Daraus ist ja auch nur ein Zug wie der zu erklären, daß der Graf gegen Käthchen die Peitsche erhebt.

Diese maßlose, in's Häßliche ausartende Heftigkeit tritt in noch viel verletzenderer Weise aus seinem nächsten Drama „Die Hermannschlacht" hervor. Er hatte sie unmittelbar vor dem Wiederausbruch des östreichisch-französischen Krieges geschrieben, zu einer Zeit, da selbst A. W. Schlegel seine Freunde zur patriotischen Poesie an- und aufregte. Kleist wollte hier, wie Wilbrandt es ausgedrückt hat, zur Darstellung bringen, daß nur noch der Krieg der ganzen Nation und, nach Art der Spanier, mit allen Mitteln, Rettung und Freiheit verschaffen könne. Auch glaubt Wilbrandt, daß der Dichter das historische Costüm absichtlich verletzt habe, um die Beziehung zu dem gegenwärtigen Zustand um so deutlicher hervortreten zu lassen. Er tadelt nur eins darin, den Cultus der Rache, wie er besonders abschreckend in der Person Thusnelda's hervortritt. Es bleibt aber doch noch das zu erinnern: daß hier das Gräßliche nicht nur abscheulich, sondern geschmacklos und darum kleinlich erscheint — und daß der Dichter, dessen Werk ein Gelegenheitsstück, wenn auch im eminentesten Sinne, war, indem er ästhetisch beleidigte, doch auch seinen politischen Zweck noch verfehlte. Die einzige Bühne, die dieses Stück damals darstellen konnte, die Wiener, verschloß sich demselben doch aus diplomatischen Rücksichten, ja Kleist fand nicht einmal einen Verleger, der die Veröffentlichung desselben gewagt hätte. Das Stück erschien

erst in seinen hinterlassenen Schriften (1821). — Dies gilt auch von seiner letzten Tragödie „Der Prinz von Homburg“, die er nach Ueberwindung mannichfacher neuer Drangsale geschrieben hat. Er hatte sich nach der Niederlage der Oestreicher wieder nach Berlin gewendet. Auch schien es, als ob sich hier bessere Aussichten für ihn eröffnen sollten. Die Königin Louise wollte ihm wohl. Man rieth ihm daher die Bearbeitung eines neuen patriotischen Werkes an. Es ist zugleich sein vollendetstes, maßvollstes geworden. Gleichwohl erregte es bei Hofe nur Mißfallen. Die Aufführung wurde abgelehnt. Es giebt zwei Gründe dafür. Kleist hatte sich Abweichungen von der Geschichte erlaubt, welche den großen Kurfürsten anders als in dieser erscheinen ließen. Er hatte ferner den militärischen Charakter des Prinzen in ein Licht gestellt, der sich nicht mit der militärischen Auffassung der Ehre vertrug. Wilbrandt, der mit großer poetischer Feinfühligkeit in Kleist's Dichtungen eingedrungen, weiß gegen diese nur zwei Einwände zu erheben. Zuerst den, daß der Dichter, indem er dem Prinzen zu viel von seiner leicht exaltirten Natur lieh, gegen den Geist der Zeit, welche er schilderte, fehlte und in der Schilderung des Schauders vor dem Tode, von dem er den Prinzen ergriffen zeigt, weit über die Grenzen des Erträglichen ging. Sowie den andren, daß die Schlußscene eigentlich nur auf ein theatralisches Tableau hinauslaufe, zu dessen Ausführung sich der Kurfürst wider seine Würde hergeben müsse. Das Letzte rühmte nun aber grade Tieck. Auch kann nicht geläugnet werden, daß diese Scene noch eine andre Bedeutung, als die eines romantisch-theatralischen Abschlusses hat. Der Prinz hatte den Umschlag seiner Gesinnung noch erst zu bewähren, was nicht wohl anders geschehen konnte, als daß er dem Tod gegenüber, vor welchem er so geschaudert hatte, seine Festigkeit und seine Fassung behauptete. Jetzt erst war er, nach des Dichters und des Kurfürsten Meinung, des Lebens und des ihm zugedachten Preises werth. Gegen den ersten Einwand Wilbrandt's läßt sich dagegen nichts aufbringen. Nur steht und fällt mit der darin angefochtenen Scene das Stück. Der Prinz muß um sein Leben bitten, damit es der Kurfürst ihm selbst in die Hand legen kann. Und um ihn darum bitten zu lassen, muß ihn der Dichter vorher in einem Zustande zeigen, in welchem er ganz aus sich selbst gesetzt, alle Macht über sich und seinen Willen verloren hat. Kleist hatte solche Momente in sich selber erlebt. Schon auf seiner

ersten Reise nach Paris schreibt er z. B. über einen auf dem Rheine erlebten Sturm, wobei Jeder den Tod vor Augen gesehen und sich, alles andere vergessend, an das Nächste geklammert habe:

„Es ist nichts ekelhafter, als diese Furcht vor dem Tode — das Leben ist das einzige Eigenthum, das uns dann etwas werth ist, wenn wir es nicht achten. Und doch o wie unbegreiflich ist der Wille, der über uns waltet! Dieses räthselhafte Ding, das wir besitzen, wir wissen nicht von wem, das uns fortführt, wir wissen nicht wohin, nicht, ob wir darüber schalten dürfen, eine Habe, die nichts werth ist, ein Widerspruch, flach und tief, öde und reich, würdig und verächtlich, vieldeutig und unergründlich, ein Ding, das Jeder wegwerfen möchte, wie ein unverständiges Buch — sind wir nicht durch ein Naturgesetz gezwungen, es zu lieben? Wir müssen vor der Vernichtung beben, die doch nicht so qualvoll sein kann, als oft das Dasein, und indessen Mancher das traurige Geschenk des Lebens beweint, muß er es durch Essen und Trinken ernähren und die Flamme vor dem Erlöschen hüten, die ihn weder beleuchtet, noch erwärmt.“

Ich habe früher schon auf die Aehnlichkeit zwischen dem Prinzen von Homburg und Iffland's Albert von Thurneysen hingewiesen, der nicht lange vorher in Berlin gegeben worden war. (Zum ersten Male 1799.) Ich möchte daraus aber keineswegs auf eine Nachahmung, sondern höchstens auf eine unbewußte Nachwirkung einzelner Situationen und Motive schließen.

Kleist wurde seit diesem neuen Fehlschlagen seiner Bestrebungen und Hoffnungen immer verbitterter. Er verlor immer mehr an innerer und äußerer Haltung und wühlte sich immer tiefer in jene Menschen- und Weltverachtung hinein, die ihn auch ohne das seltsame Verhältniß zu der Gefährtin auf seinem letzten Gange, zu Henriette Vogel, diesem Verhängniß zugeführt haben würde. Einem ihr gegebenen Versprechen gemäß setzte er dem Leben derselben am 21. November 1811 am Ufer des Wansees zwischen Berlin und Potsdam durch einen Pistolenschuß sein Ziel, worauf er durch einen zweiten sich auch noch selber das Leben nahm.

So endete der Dichter, welcher berufen schien, der größte Dramatiker der Nation zu werden, und der ihr auch einige ihrer schönsten dramatischen Dichtungen gegeben hat. Die Gleichgültigkeit der Welt trägt daran ohne Zweifel einen Theil der Schuld. Nur der Gedanke kann uns damit einigermaßen aussöhnen, daß in seiner Natur die Elemente zu feindlich gemischt waren, als daß selbst auf gebahnterem Wege es eine dauernde Zufriedenheit für ihn gegeben haben könnte.

Keiner unserer Dichter hat vielleicht ein so feines Gefühl wie er für das eigentliche Wesen des Dramatischen gehabt, keiner in seinen Werken den Gegensatz des Epischen und Dramatischen so klar und bestimmt zur Erscheinung gebracht und auseinandergehalten, keiner war nach Goethe und Schiller so nahe daran, einen durchaus dramatischen und doch dabei ganz eigenthümlichen Stil auszubilden.

XIII.

Die übrigen Bühnenschriftsteller der classisch-romantischen Periode.

Gegensatz der dramatischen Dichter und der Bühnenschriftsteller. — August von Kotzebue. — H. Zschokke. — Ch. H. Spieß. — F. W. Ziegler. — Fr. Kratter. — G. Hagemann. — J. von Koller. — Aug. Klingemann. — W. Vogel. — H. Cuno. — Fr. L. Schmidt. — C. L. Costenoble.*)

Die Concurrenz der wandernden Truppen brachte es mit sich, daß jede am liebsten ihre eignen Stücke gehabt hätte. Nichts hat so wie dies die Entwicklung des Stegreifspiels, der Harlekinaden, der Haupt- und Staatsactionen und hiermit den Verfall der dramatischen Dichtung gefördert. Als mit der Gottsched'schen Bühnenreform das Drama den Schauspielern aber wieder theilweise entrissen und an der Entwicklung einer dramatischen Literatur wieder gearbeitet wurde, versuchten zwar die größeren Bühnenleiter besonders beanlagte Dichter in Sold zu nehmen; im Ganzen wurden jetzt aber die durch den Druck veröffentlichten Stücke Gemeingut. Mit der Gründung feststehender Theater hörte die Concurrenz der einzelnen Truppen ohnehin mehr und mehr auf. Nichtsdestoweniger lag es in der Natur der Sache, daß in jeder größeren Stadt die daselbst lebenden dramatischen

*) In diesen und den folgenden Abschnitten sind von mir außer den im Einzelnen noch angezognen Werken: Aug. Koberstein, Grundriß 2c. 3 Bde., Leipzig 1866 — Julian Schmidt, Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod, 3 Bde., Leipz. Friedr. Wilh. Grunow 1866. — R. Gottschall, Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts 4 Bde., Breslau 1875. — Gödeke, Grundriß u. Deutsche Biographien 2c. benutzt worden.

Dichter sich vorzugsweise an das hier befindliche Theater anschlossen und ihre Stücke auf seine Kräfte und den von ihm begünstigten Geschmack berechneten. Es entstand auf diese Weise eine sich mehr oder weniger von der übrigen, auf allgemeinere Ziele gerichteten dramatischen Dichtung absondernde Bühnenschriftstellerei, welche nicht wie jene, sei es dramatisch-poetische oder auch nur poetische, wenn nicht sociale und andere Culturzwecke verfolgte, sondern wesentlich im Dienste des Bühneninteresses und Bühnenbedürfnisses stand und daher auf Bühnenwirkung und Kassenerfolge mit allen Mitteln hinarbeitete.

Der Gegensatz dieser beiden Strömungen mußte besonders schroff in einer Zeit hervortreten, in welcher wie damals so viele der eigentlichen dramatischen Poeten sich entweder geringschätzig von der Bühne abkehrten oder dieselbe doch zu revolutioniren strebten. Dieses geschah vorzugsweise von den Stürmern und Drängern, jenes mehr von den Romantikern. Von ersteren war Schiller im Grunde der einzige Dichter, welcher die Bühne immer im Auge behielt. Selbst er aber wurde anfangs von dem bedeutendsten Bühnenleiter der Zeit, von Schröder, mit Mißtrauen angesehen. Auch Goethe hat bei mehreren seiner Stücke in Bezug auf die Technik die Bühne vor Augen gehabt, vom Geschmack derselben sich aber grade in ihnen zum Theil sehr entfernt. Auch entschloß sich Goethe erst spät Iphigenia und Tasso auf dem öffentlichen Theater darstellen zu lassen. Götz, Egmont und Faust wurden aber ohne Rücksicht auf die Bühne geschrieben, und noch 1829 äußerte sich Goethe gegen Tieck sehr unzufrieden über die von diesem projectirte Aufführung des ersten Theiles vom Faust. Klinger war zwar sogar eine Zeitlang Theaterdichter, aber Seyler entschloß sich damals doch nur, ein einziges Stück von ihm aufzuführen. Von den Romantikern haben nur Oehlenschläger, Zacharias Werner und vielleicht Fouqué, später noch Kleist die Bühne in's Auge gefaßt, die Bühne selbst verhielt sich aber grade gegen den letzteren am ablehnendsten, obschon er der Einzige ist, von welchem sie heute noch Vortheil zieht.

Wenn es aber einzelnen der eigentlichen dramatischen Dichter nicht an stark entwickeltem Sinn für das Theatralische und Bühnenwirksame fehlte, so gebrach es andrerseits den eigentlichen Bühnenschriftstellern, obschon hier die Mittelmäßigkeit weit überwog, auch nicht durchaus an poetischem Talente und an poetischen Antrieben. Und wenn jene, obschon mit falschen Mitteln und auf falschen Wegen oder

in ungenügendem Maße, doch immer noch Kunst erstrebten, kamen diese, wie geschickt auch immer und wie sehr sie mit dem Schein der Kunst zu täuschen suchten, fast nie über das Handwerk und die Industrie hinaus. Jene, welche dem Geist der Zeit mit die Richtung gaben und selbst den Geschmack der Bühne vielfach bestimmten — man denke der Nachwirkungen des einzigen Götz — sahen wohl mit Verachtung auf diese herab, welche, im Besitze der Bühne, diese Geringschätzung mit Hochmuth vergalten. Feindseligkeiten konnten zwischen ihnen nicht ausbleiben. Die Xenien haben auch hier das Signal zum Kampfe gegeben, doch waren es erst die Romantiker, welche denselben längere Zeit mit unerbittlicher Rücksichtslosigkeit führten. Ihre Hauptangriffsobjecte konnten natürlich nicht die kleinen Mittelmäßigkeiten sein, es waren vielmehr diejenigen Talente, welche der industriellen Bühnenschriftstellerei und der Mittelmäßigkeit einen gewissen Glanz gaben. Hierzu gehörte vor Allen August von Kotzebue, der Gott des damaligen Theaters, dessen dramatische Thätigkeit fast ununterbrochen den ganzen vorliegenden Zeitraum umfaßt. Er hatte längere Zeit die Herrschaft der Bühne mit Iffland zu theilen, den er jedoch als der jüngere, vielseitigere, fruchtbarere und wohl auch talentvollere bald überflügelte. Er rivalisirte nicht nur mit ihm sehr glücklich im Familienstück, sondern wagte es auch, sich, wenn auch höchst unglücklich, doch mit Erfolg, Schiller im historischen Drama an die Seite zu stellen. Er schlug noch außerdem die Franzosen im Lustspiel zum Theil mit ihren eignen Waffen, obschon er kein Lustspiel geschrieben, das sich an künstlerischem Werth mit Molière oder an Feinheit mit Marivaux zu seinen Gunsten vergleichen ließe. Man kann sagen, daß Kotzebue sich in jeder einigen Erfolg versprechenden Form des Dramas versuchte, jeder Geschmacksrichtung der Zeit willig folgte. Er suchte naiv und sentimental, classisch und romantisch zu sein. Er cultivirte die Tragödie, das Ritterstück, das Rührstück, das Zauberdrama, das Lustspiel, die Parodie und die Posse. Er schrieb in Jamben, Alexandrinern, gereimten freien Versen und in Prosa. Von einem solchen Schriftsteller, der immer nur den Erfolg im Auge hatte und von einer Arbeit rastlos zur andern eilte, wird man bei allem Talent eher alles Andere, als künstlerische Ueberzeugungstreue, Consequenz des poetischen Charakters, Tiefe der Empfindung und künstlerische Weihe erwarten dürfen. Sein Talent reichte immer nur hin mit dem Schein von dem allen zu täuschen, sagen

wir zu seiner Entschuldigung nicht blos Andere, sondern wohl auch öfter sich selbst, obschon wir heute meist nicht mehr begreifen, wie diese Täuschungen möglich gewesen sind. Indessen wird man berücksichtigen müssen, daß auch schon damals nicht Wenige dieselben durchschauten, daß wir uns heute in einer ganz andern Atmosphäre des Geistes und Geschmacks befinden, daß diesen Stücken heute der Reiz der Neuheit verlustig gegangen, daß sie in ihren Wirkungen durch eine der heutigen überlegene Schauspielkunst unterstützt wurden, auf deren eigenthümliche Talente sie völlig berechnet waren, sowie endlich daß die große Masse des heutigen Publikums noch viel schwächeren, elenderen Täuschungen unterliegt, gegen welche die der Kotzebue'schen Stücke noch wahre Engel der Unschuld sind.

August von Kotzebue*) wurde am 3. Mai 1761 zu Weimar geboren und nach dem frühen Tode des Vaters von einer in den frühreifen talentvollen Knaben verliebten Mutter erzogen, die den schon mit 7 Jahren geschriebenen ersten Liebesbrief ihres Söhnchens mit einem gewissen Stolz zur Schau bot. Mit zehn Jahren war des Knaben Phantasie bereits ganz mit Romanen und Theaterstücken erfüllt. Die Schriften von Wieland und Musäus wurden die hohe Schule seines Geschmacks. Nachdem er mit 16 Jahren die Universität Jena bezogen hatte, richtete Kotzebue hier auch sofort ein Liebhabertheater ein. Seine Neigung zur Satire trat in mannichfacher Weise hervor, bis das dramatische Pasquill: „Die Weiber nach der Mode" seine gesellschaftliche Stellung unhaltbar machte. Er übernahm daher im Herbst 1781 die Stellung eines Secretärs bei dem General-Gouverneur Bauer, welcher die Leitung des Petersburger deutschen Theaters übertragen erhalten hatte, die während der Krankheit dieses letzteren und nach dessen Tode bis 1783 interimistisch in seine Hände fiel, obwohl er erst 21 Jahre zählte. Nach Ernennung des neuen Directors zog Kotzebue sich von der Bühne zurück, um als Hofmeister in das Haus des Baron Rosen zu treten. Es gelang ihm jedoch von hier aus sehr rasch Carriere zu machen. Schon 1785 finden wir ihn als Präsidenten des Gouvernementsmagistrats der Provinz Esth-

*) Döring, Kotzebue's Leben (1830). — Kotzebue's Theater mit biographischen Nachrichten. Leipz. 1840—41. — W. v. Kotzebue, A. v. Kotzebue in den Urtheilen der Zeitgenossen (1881).

land, als welcher er noch in diesem Jahre wieder ein Liebhabertheater und die belletristische Monatsschrift „Für Geist und Herz" (1786) gründete, nachdem er nur eben durch den Roman „Die Leiden der Ortenberg'schen Familie" das Interesse größerer Kreise erregt hatte. Hier entstanden die Stücke: Adelheid von Wulfingen (im Geschmack des Ritterdramas, 1788 gedr.), Menschenhaß und Reue (1789 gedr.), Die Indianer in England (1790 gedr.), Die Sonnenjungfrau (1789 gedr.), Das Kind der Liebe (1791 gedr.).

Mit „Menschenhaß und Reue" errang Kotzebue auf einmal einen europäischen Ruf. Der Erfolg war ein beispielloser und um so mehr in's Gewicht fallend, als er auf der Domäne Iffland's, der damals die Bühne beherrschte, errungen wurde. Es erschienen davon Uebersetzungen in's Französische, Englische, Spanische, Italienische, Holländische und in's Neugriechische. Es handelt sich in diesem empfindsamen Familiendrama um die Wiederherstellung einer gefallenen Ehefrau durch Reue, Besserung und die noch immer unerstorben gebliebene Liebe ihres durch sie in Menschenhaß versunkenen Gatten. Der Erfolg dieses Stücks, der uns heute aus unmittelbarer Wirkung fast unbegreiflich erscheint, erklärt sich aus dem sittlichen Zustand und der geistigen Atmosphäre der damaligen Zeit. Es berührte eine wunde Stelle des damaligen gesellschaftlichen Lebens und traf mit dem Zuge der Toleranz gegen die Ausschreitungen der Sinne zusammen, die man wohl mit den Rechten des Herzens vertheidigte. Der Dichter theilte den schwächlichen, sentimentalen Gesichtspunkt der Zeit. Diese Schwächlichkeit, welche das Stück damals empfahl, ist dem Verfasser selbst noch heute nicht nur zum Tadel, sondern auch zur Entschuldigung anzurechnen. Doch ist das Stück entschieden noch mehr ästhetisch, als moralisch verwerflich; ja man ist, wie ich glaube, in der sittlichen Verurtheilung zu weit gegangen, wenn auch gewiß nicht geleugnet werden soll, daß die Moral desselben eine eben so hohle wie bedenkliche ist. Doch, wie schon gesagt, mit der Sittlichkeit nahm es dieser Autor in seiner Dichtung nie ernst, so sehr er sich auch den Schein davon gab. Sie war ihm immer nichts mehr, als ein Mittel des theatralischen Effects. Das Stück zog verschiedene Bearbeitungen nach sich, von denen ich die Soden's schon zu berühren gehabt. Fast gleichzeitig trat F. W. Ziegler mit seiner „Eulalia

Meinau oder die Folgen der Wiedervereinigung" auf. Sie sollte das Kotzebue'sche Drama gewissermaßen durch das Abschreckende seiner weiteren Folgen widerlegen. Kotzebue beantwortete diesen Angriff mit dem einactigen Schauspiel „Die edle Lüge, Fortsetzung von Menschenhaß und Reue", durch das er, wie der Titel schon vermuthen läßt, die Sache eher schlimmer, als besser machte. Wenn er auch Ziegler mit Recht vorwirft, bei seinen Folgerungen von den durch sein Stück gegebenen Voraussetzungen abgewichen zu sein und diese seinen Absichten gemäß willkürlich verändert zu haben, so ist doch das Mittel, das er zu seiner Rechtfertigung ergreift, indem er ein junges Mädchen ihre Keuschheit an ihren Liebhaber verlieren läßt, nur damit sich ein Ehrenmann durch den Mund dieses Mädchens bei seiner Frau als den Vernichter ihrer weiblichen Ehre darstellen lassen konnte, um das Gewissen derselben durch seine vermeintliche Schuld zu beschwichtigen — eine Auskunft, wie sie eben nur in einer Phantasie, wie die Kotzebue's, auftauchen konnte.

Daß die sittlich-ästhetischen Grundsätze des Dichters am Petersburger Theater sich überhaupt nicht geläutert und gefestigt hatten, beweisen besonders „Die Indianer in England", „Das Kind der Liebe" und „Die Sonnenjungfrau". In ersterem erregte vor Allem die Figur der Gurli das allgemeine Entzücken und rief in Romanen und auf der Bühne eine Menge Nachahmungen hervor. Das Rousseau'sche Naturevangelium und die romantischen Ideen Bernardin's de St. Pierre erschienen hier zum Zweck einer sensationellen Bühnenwirkung ergriffen. Es ging dabei der Natur, Unschuld und Naivetät nicht besser, als es meist der Tugend und Sittlichkeit bei Kotzebue geht. Er entlehnte ihnen den Schein und versetzte diesen mit einer guten Dosis von Koketterie und Lüsternheit, so daß von den ächten Zügen nur wenig übrig geblieben ist. Gurli ist eine junge Indianerin, das Kind eines Nabob. Sie hat zwar die englische Sprache sich völlig zu eigen gemacht, sonst aber nichts von der europäischen Cultur angenommen. Sie soll als reines Naturkind erscheinen. Ihre Naivetät besteht aber ausschließlich darin, daß ihr der Unterschied und die Bestimmung der beiden Geschlechter ganz unbekannt geblieben. Das war natürlich für eine Gesellschaft äußerst pikant, die sich um so besser auf Beides verstand. Gurli wirft sich zwar nicht, wie ihr dies gewöhnlich imputirt wird, jedem Mann an den Hals — sie will im Gegen-

theil, die wunderliche Unschuld, anfänglich nur eine Frau heirathen, und da es zuletzt doch ein Mann sein soll, durchaus nicht den ersten besten, sondern nur den, welchen sie liebt, mit dem naiven Vorbehalt freilich, auch noch andere Männer daneben haben zu können, was zwar hier nicht geduldet wird, aber doch eine ganz angenehme Perspective für die Zeit der kreuzweisen Ehen eröffnete. Gurli weiß freilich gar nicht, was heirathen für ein Ding ist, ihr Liebhaber aber ist um guten Rath nicht verlegen. „Ich werde in Zukunft Gelegenheit haben, Ihnen einigen Unterricht zu ertheilen.“ Wie mußte eine solche naive Unschuld die gewitzigte Gesellschaft der damaligen Salons nicht kitzeln, wie anmuthig mußte sie hierdurch nicht an den eignen Unterricht erinnert werden, den sie sich wechselseitig gab. Doch auch Liddy, in der Kotzebue ein Ideal weiblicher Entsagung aufstellen wollte, ist eben so rasch und fröhlich bereit, sich aus kindlicher Pflicht dem reichen Nabob, als aus Liebe dem Sohne desselben zu vermählen. Die Art, wie sie gegen ihren Bruder über die Ehe mit dem ersteren scherzt, läßt sie in einem überaus frivolen Lichte erscheinen. In Mrs. Smith wurden endlich noch die Standesvorurtheile bekämpft und der Adel lächerlich und verächtlich zu machen gesucht. — Im „Kind der Liebe“ erscheint die Toleranz gegen die Vergehen wider die Sittlichkeit auf ihrem Gipfel. Hatte Kotzebue in Menschenhaß und Reue den biblischen Spruch: „Es wird mehr Freude im Himmel über einen Sünder, der Buße thut, sein, als über neunundneunzig Gerechte“, auf seine Weise ausgelegt, so wird hier die Frage aufgeworfen: „Wo ist der Halbgott, der sich rühmen darf: mein Gewissen ist rein wie frisch gefallener Schnee?“ mit dem Zusatz: „Giebt es einen solchen Prahler, so traue man ihm um Gottes willen nicht, er ist gefährlicher, als ein reuiger Sünder.“

Einen noch ungleich entschiedeneren Protest gegen Convenienz und Cultur zu Gunsten der Natur und Freiheit legte Kotzebue in seinem „Bruder Moritz der Sonderling“ ein. Hier wurde es gradezu für bloßes Vorurtheil erklärt, daß man seine Schwester oder sämmtliche Schwestern seiner Frau nicht heirathe. Kotzebue hatte dieses Stück unmittelbar nach seiner im Jahre 1790 unternommenen Pariser Reise geschrieben, nachdem er durch Veröffentlichung seines „Doctor Bahrdt mit der eisernen Stirn, oder die deutsche Union gegen Zimmer-

mann. Ein Schauspiel in 4 Aufzügen", das er unter dem Namen des Freiherrn von Knigge veröffentlichte, großen Skandal erregt hatte.

1795 zog er sich aus dem Staatsdienst auf sein Gut Friedenthal bei Narva zurück, wo ihn 1797 ein Ruf an das kaiserlich Theater in Wien als Dramaturg und Regisseur traf. Inzwischen waren wieder eine größere Anzahl Schau-, Trauer- und Lustspiele entstanden, zum Theil von historischem und romantischem Charakter, wie „Graf Benjowsky" (1795 gedr.) „Die Spanier in Peru oder Rolla's Tod" (1796, welches uns schon aus Sheridan's Bearbeitung (Pizarro) bekannt ist, die 1799 von Const. Geisweiler und J. C. S. (Sommer) in's Deutsche zurück übertragen wurde), „Die Negersclaven", „Der Graf von Burgund", „Falsche Scham" und „La Peyrouse". Die letzten drei, erst 1798 gedruckt, wurden bereits 1796 in Berlin gegeben. La Peyrouse verdient in sofern einige Aufmerksamkeit, als sich hier wieder ein beliebtes Zeitthema in überaus drastischer und aufregender Weise behandelt findet. Kotzebue sagt, daß ihm die Idee zu diesem Stück durch die Nachricht gekommen sei, die Gattin jenes verunglückten Seefahrers habe sich eingeschifft, um denselben auf unbewohnten Küsten zu suchen. Indem er nun aber die Möglichkeiten der Wiederauffindung durchlief, mochte sich ihm alsbald im Geiste die Geschichte des Grafen Gleichen dargestellt haben, die hier ein durchaus neues und pikantes Gewand erhalten konnte. Kotzebue ist verletzt, daß man bei der sorgfältigsten Vermeidung alles Unschicklichen auch noch in diesem Stück einen Verstoß gegen die Moralität zu finden gewußt habe. Es ist der Mühe werth, dies etwas näher zu prüfen, da La Peyrouse eines seiner bühnenwirksamsten Stücke und der darin aufgeworfene Conflict etwas mehr, als man es sonst bei diesem Dichter gewöhnt ist, vertieft erscheint. La Peyrouse ist auf eine Insel verschlagen und wird hier von einer jungen Wilden, der er später den Namen Malvina gegeben, mit Gefahr ihres Lebens mehrmals vom Tode gerettet. Einsamkeit und Dankbarkeit knüpfen ein Band der Liebe. Sie leben schon über acht Jahr in wilder Ehe zusammen, der auch ein Sohn entsprossen ist. La Peyrouse hat aber in der Heimath ein junges Weib, das eben in guter Hoffnung war, zurückgelassen, und dieses kommt jetzt mit ihrem inzwischen herangewachsenen Kind und einem Bruder, den Gatten zu suchen, den sie zu ihrem Schrecken in den Banden der Liebe findet. Der Dichter führt

uns nun durch eine Reihe der bewegtesten Scenen und Kämpfe zwischen Liebe, Edelmuth und Resignation. Zuletzt zeigt sich jede der Frauen bereit, ihre Liebe und ihr Leben zum Opfer zu bringen, weil der Rückkehr in's Vaterland mit beiden Frauen ein unübersteigliches Hinderniß in den Vorurtheilen und Gesetzen der Heimath entgegenstehen soll. Während La Peyrouse schon bereit war, die spätere Liebe der älteren Pflicht zum Opfer zu bringen, macht der Bruder seiner Gattin den Vorschlag, der Heimath ganz zu entsagen und die unwirthliche Insel, auf der sie sich eben befinden, zum dauernden Wohnsitz zu nehmen. Adelaide, die Gattin, geht, jedoch nur bedingungsweise, auf diesen Vorschlag ein. „Theilen können wir ihn nicht — macht sie geltend — keine darf ihn besitzen. Wir, die Schwestern, bewohnen eine eigne Hütte, er, der Bruder, die andere. Wir erziehen unsere Knaben, er hilft dir und mir. Am Tage machen wir eine frohe Familie, der Abend trennt uns. Die Mütter bleiben bei ihren Kindern, der Vater in seiner Hütte. Willst du das? Wollt ihr das?" Sie bejahen es Beide. — Man sieht das Utopien. Um zur Natur zurückzukehren, sucht man sich von ihr so weit als möglich zu entfernen. Mit ein paar Federstrichen glaubt Kotzebue die Sinnlichkeit aus der geschlechtlichen Liebe eliminiren zu können. Oder glaubt er es nicht? war es ihm vielleicht nur um den Theatercoup zu thun, mit dem er ein Publikum verblüffen zu können hoffte, das sich des Denkens im Theater entwöhnt hat? Das Stück zeichnet sich übrigens nicht nur durch den geschickten Aufbau, sondern auch durch einen gewissen Ernst, sowie dadurch aus, daß darin die bewegteste Handlung ohne eine Intrigue, ohne einen Bösewicht zur Ausführung kommt. Malvina fällt aber trotz jenes Ernstes hier und da in die Gurli-Naivetät zurück: so wenn sie, als Peyrouse noch glaubt sie mit in die Heimath nehmen zu können, sich anschickt, ihre kleinen Habseligkeiten zusammenzupacken: „Meine neue Federschürze nicht zu vergessen. Die wird den Leuten in deinem Lande gewiß gefallen, sie ist so bunt". Gewiß, diese Federschürze wird vielen der Landsleute des Dichters besonders gefallen haben. — Kotzebue's Engagement am Wiener Theater war von nur kurzer Dauer. Es brachen Conflicte zwischen ihm und einem Theil der älteren Schauspieler, Stephanie an der Spitze, aus, die sich durch die Begünstigung Andrer benachtheiligt glaubten. Bei Einzelnen, wie Meißner und Frau von Weißenthurn, trat wohl noch Schriftsteller-

eitelkeit dazu. Es scheint, daß in diesem Streite das Recht mehr auf Kotzebue's Seite war. Jedenfalls ging er amtlich völlig gerechtfertigt aus demselben hervor. Doch trat er freiwillig von seinem Amte mit einem kaiserlichen Jahresgehalte zurück. Er hatte damals der Bühne wieder zwei seiner besten Stücke „Das Schreibpult" (1800 gedr.) und „Das Epigramm" (1801 gedr.) gegeben, und ließ nun in rascher Folge eine Menge neuer entstehen. 1799 war er wieder in Weimar, wo er vergeblich ein Verhältniß zu Goethe und Schiller zu gewinnen suchte. Er war nun wenigstens bemüht, die Freundschaft dieser beiden Dichter mit sprengen zu helfen. Schiller war ihm der Nähere, er ergriff also für diesen gegen die Schlegel, die in ganz ausschließlicher Weise Goethe begünstigten, Parthei. Auf diese Weise entstand „Der hyperboräische Esel oder die heutige Bildung, ein drastisches Drama" (1799). Nichts konnte unglücklicher sein, und nichts ist verhängnißvoller für Kotzebue's literarischen Ruf geworden, als daß er, der bei all seinem Talente doch nur ein industrieller Schriftsteller war, eine Art von Superiorität über Männer von Geist und wahrhaftem literarischen Streben, wie die Schlegel, oder wohl gar über den gefeiertsten Meister der Dichtung anzunehmen sich erdreistete. Nicht nur daß Kotzebue sich auch damals wieder nicht in Weimar zu halten vermochte, zog er sich nach seiner Reise nach Rußland, auf der er, wie es scheint durch ein Mißverständniß, an der Grenze verhaftet und nach Sibirien transportirt wurde, hierdurch das dramatische Pasquill A. W. Schlegel's: „Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue" zu, das zwar seinem Verfasser nicht zur Ehre gereicht, den darin angegriffenen Dichter aber doch in der öffentlichen Meinung außerordentlich herabgesetzt hat. Von den inzwischen entstandenen Dramen seien hier nur „Johanna von Montfaucon" (1800 gedr.), Die beiden Klingsberge", „Octavia", „Gustav Wasa" und „Bayard" (sämmtlich 1801 gedr.) verzeichnet.

Johanna von Montfaucon" ist ein Ritterstück, in welchem weibliche Treue verherrlicht wird, allerdings nur in ganz äußerlicher, selbst roher Weise. Kotzebue hat von dem romantischen Apparat dieser Gattung den umfassendsten Gebrauch gemacht und die Rührungen und Aufregungen des Familienstücks noch mit herbeigezogen. Es erschien fast gleichzeitig mit der Schiller'schen Johanna, übertraf damals aber noch deren Bühnenerfolg.

Das Lustspiel „Die beiden Klingsberge" gehört in seinem komischen Theil zu Kotzebue's glücklichsten Arbeiten. Die bekannte Figur des englischen Harry Wildaire ist benutzt, aber in ganz freier selbständiger Weise ergriffen und in deutsche Zustände und Sitten und völlig veränderte Verhältnisse gebracht worden. Das Wiener Leben bot dem Dichter dazu willkommenen Stoff. Man hat viel gegen die Unsittlichkeit dieses Stückes geeifert, und sittlich sind die Figuren der beiden Klingsberge und das Verhältniß zwischen Vater und Sohn sicher nicht. Es würde aber doch das Gebiet des Lustspiels zu sehr einschränken heißen, wenn man derartige Charaktere, die doch ohne Zweifel des Lächerlichen genug an sich darbieten und eine satirische Geißelung verdienen, ganz davon ausschließen wollte. Ich finde auch nicht, daß Kotzebue die Grenzen des Erlaubten allzusehr dabei überschritten hätte. Es ist wahr, der alte Klingsberg geht zuletzt weder gebessert, noch bestraft, wohl aber verspottet und ohne irgend welchen Erfolg aus dem Spiele. Ich muß sagen, daß mir Kotzebue in der Schilderung dieses alten, unverbesserlichen Sünders sittlicher erscheint als in der seiner tugendhaften Personen, selbst noch in diesem Stück, er ist dort künstlerisch ungleich wahrer, als hier. Man wird an die Unverbesserlichkeiten des alten, gewiß aber nicht an die Dauer der Tugendanwandlung des jüngeren der Klingsberge glauben.

In „Octavia" und „Gustav Wasa", zwei Jambendramen, wagte sich Kotzebue Schiller an die Seite zu stellen, ja sein Schildträger Merkel hatte die Stirn, diese Stücke in vielen Beziehungen noch über Maria Stuart und Wallenstein zu erheben. In Wahrheit sind es nur schwächliche Nachahmungen. 1803 folgten in ähnlicher Absicht „Die Hussiten vor Naumburg", in denen sogar wie in der Braut von Messina Chöre eingeführt worden sind. Dieses Stück hatte durch das eingemischte Rührselige großen Erfolg, der aber die bekannte Mahlmann'sche Parodie hervorrief.

Kotzebue's politische Unschuld scheint bald erwiesen worden zu sein, da er nicht nur sehr rasch der Haft wieder entlassen, sondern auch in die besondere Gunst des Hofes genommen wurde. Ein Gut in Liewland und die Ernennung zum Director des Schauspiels in St. Petersburg entschädigten ihn für die erlittene Unbill. Doch erbat er noch in demselben Jahr seine Entlassung, die er mit dem Titel eines Collegienrathes und einer Pension von 1200 R. erhielt — Ereignisse, die er

in der Schrift „Das merkwürdigste Jahr meines Lebens“ (1802) dargestellt hat. Sie rief eine Menge anderer Schriften, unter anderen Les lettres critiques d'un français à un allemand par C. F. Ph. Masson (Basle 1802) hervor. Kotzebue suchte dieselbe in zwei neuen Broschüren zu widerlegen. Er war inzwischen wieder nach Weimar gezogen, das er jedoch schon 1803 mit Berlin vertauschte, wo er in der Anlehnung an den ihn begünstigenden Hof und in der Bundesgenossenschaft mit Merkel eine befriedigendere Stellung gewann. Doch war auch hier nicht seines Bleibens. Er ging nach Paris, von wo er jedoch ganz enttäuscht und als ein erbitterter Gegner Napoleon's zurückkehrte, was aus verschiedenen seiner Stücke hervorgeht. Er hatte sich jetzt fast ganz auf das Lustspiel und die Posse geworfen, worin er noch das Erfreulichste leistete. „Die deutschen Kleinstädter“, eine freie Nachbildung von Picard's Petite ville (1803), „Der Wirrwarr“ (1803), „Pagenstreiche“ (1804), „Der Gimpel auf der Messe“ (nach Holberg, 1805), „Don Ranudo de Colibrados“ (nach demselben, 1803), „Die Zerstreuten“ (1809), „Der verbannte Amor“ (1810), Pachter Feldkümmel (1811), „Der Rehbock oder die schuldlosen Schuldbewußten“, eines seiner frivolsten Stücke (1815), „Der Westindier“ (nach Cumberland, 1815), „Der Verschwiegene wider Willen“ (1816), „Der grade Weg der beste“ (1817) seien aus der Menge dieser Productionen herausgehoben, von den dazwischen herlaufenden Schauspielen aber „Die Stricknadeln“ (nach Mad. Maulez, 1805), „Fanchon, das Leyermädchen“ (1805) und „Der arme Poet“ (1812). Auch die gegen Napoleon gerichteten Zeitschriften „Die Biene“ und „Die Grille“ fielen in diese Zeit. Seine Einmischung in die Politik wurde ihm aber verderblich. Die russische Regierung bediente sich seiner 1813 als Agent im Hauptquartiere des Grafen Wittgenstein, sowie später in der preußischen Hauptstadt. Er wurde zum russischen Staatsrath und Generalconsul in Preußen ernannt, als welcher er bis 1817 zu Königsberg blieb, wo er zugleich die Theaterangelegenheiten leitete. In diesem Jahre übersiedelte er wieder nach Weimar, wo er sich durch seine reactionäre Thätigkeit in der Presse in den Ruf eines russischen Spions und geheimen Agenten brachte. Seine Stellung wurde wieder unhaltbar, so daß er sich nach Mannheim begab, um hier das Opfer eines wahnwitzigen politischen Fanatismus zu werden. Am 23. März 1819

wurde er von dem Studenten Sand in seiner Wohnung überfallen und ermordet.

Kotzebue war ein bedeutendes Bühnentalent, von großer geistiger Beweglichkeit und von einer überraschenden Erfindungskraft. Trotz seiner ungeheuren Fruchtbarkeit, er soll über 200 Stücke geschrieben haben, würde er doch noch viel mehr haben hervorbringen können, wenn er sich die Zeit dazu genommen hätte. Er wußte aus jedem Stoffe etwas zu machen und war nie um Stoffe verlegen. Man muß ihn im Ganzen beurtheilen, um ihn nach seinem Werthe zu schätzen. Im Einzelnen erhebt er sich nie hoch über das Mittelmäßige. Auch ist zu bezweifeln, daß er eines bedeutenderen Aufschwungs, einer größeren Vertiefung fähig gewesen sein würde. Er hat Beides zwar nur selten versucht, aber nie mit Erfolg. Er hat seine Zeit weder zu veredeln, noch zu erheben, noch zu erschüttern, am meisten noch zu erheitern vermocht. Doch ist er nach meiner Meinung weniger sittlich, als ästhetisch nachtheilig gewesen. Er hat den Sinn für das Schöne, Bedeutende, Große, welcher von unseren classischen Dichtern geweckt worden war, wieder für längere Zeit unterdrückt und hierdurch die Entwicklung eines wahrhaft poetischen und nationalen Dramas gehemmt. Dies ist jedoch ihm nicht allein zur Last zu legen, sondern noch weit mehr denen, die ihn in jeder Weise gefördert haben. Er war der Gott der Schauspieler und Theaterunternehmer. Sie glaubten nur unter seinem Sterne siegen zu können. Dem Publikum wurde hierdurch der leichte, seichte und triviale Geschmack als der wahrhaft und einzig auf der Bühne berechtigte aufgedrängt und der Dichter hierdurch in dem Glauben bestärkt, das Rechte getroffen zu haben. Es ist vielleicht von Interesse, hier das zwar etwas drastisch ausgedrückte Bekenntniß eines Mannes, wie Immermann, anzufügen, der in Linz Kotzebue's „Unvermählte" sah, ein Stück, das er sehr lobt und das zu den späteren Arbeiten dieses Dichters gehört.

„Uebrigens — heißt es hier — brauche ich nicht einmal ein so gutes Stück, um bei Kotzebue zu weinen. Ich weine fast in allen seinen Sachen, ich weine in den Stricknadeln, im Menschenhaß, in unser Fritz, worin habe ich nicht schon sonst geweint? Es giebt in jedem Menschen einen Punkt, der zum Pöbel gehört, diesen Punkt in mir trifft Kotzebue jederzeit mit Sicherheit. Der Aristokrat in mir detestirt den Mann, aber der Plebejer läßt sich von ihm rühren."

Einem solchen Dichter mußte übrigens die hereinbrechende geistige

Reaction noch besonders günstig sein. Es war die Zeit, da seine Bewunderer ungestraft das große Wort führen durften. Bis in das vierte Jahrzehnt dieses Jahrhunderts hat daher Kotzebue die deutsche Bühne beherrscht. 1828—29 erschien eine Ausgabe seiner sämmtlichen dramatischen Werke (Weimar).

Gegen ihn traten fast alle neben ihm auftretenden Bühnenschriftsteller zurück. Doch ist es einigen derselben gelungen, sich eine mehr oder minder große Beliebtheit zu erwerben. Von ihnen mag schon seiner übrigen Bedeutung wegen Zschokke zuerst hier genannt werden.

Heinrich Zschokke,*) geb. 22. März 1771 zu Magdeburg, gest. 27. Juni 1848, durchlebte eine abenteuerliche, stürmische Jugend, der ausschließlich seine dramatischen Arbeiten angehören. Er hatte 1787 das Gymnasium verlassen und, da man ihn seiner Jugend wegen noch nicht die Universität wollte beziehen lassen, sich heimlich vom Vaterhause entfernt und eine Hauslehrerstelle übernommen, die er jedoch bald wieder aufgab, um zu einer Schauspielertruppe zu treten. Schon 1790 erschien von ihm das Trauerspiel „Monaldeschi", welches wohl nicht das einzige war, das er damals geschrieben. Nachdem er inzwischen Theologie studirt und vorübergehend als Geistlicher sowie als Privatdocent der Philosophie gewirkt hatte, trat er 1794 mit dem großes Aufsehen erregenden „Abällino" hervor, dem 1798 „Julius von Sassen", „Das Mißverständniß" und „Die Zauberin Sidonia" (von Kotzebue unter dem Titel „Das rächende Gewissen" überarbeitet), 1804 „Der Marschall von Sachsen" und „Die eiserne Larve", 1805 das Schauspiel „Hippolyt und Roswida", sowie die Uebersetzung verschiedener Molière'schen Lustspiele folgten. Auch ein Drama Rinaldo Rinaldini finde ich von ihm noch erwähnt. Zschokke stand unter dem Einfluß der Jugendwerke Schiller's, der ersten Arbeiten Tieck's und der ausschweifenden Ritter- und Räuberromane der Zeit. Sein Sinn war auf das ausschweifend Romanhafte gestellt. Sein Abällino, der große Bandit, welcher alle Theater elektrisirte, wurde von den Heldenspielern dieses Jahrhunderts noch lange mit Vorliebe dargestellt. (Der Schauspieldirector Schmidt nahm ihn 1835 wieder in sein Repertoire auf, und der Schauspieler Gloy

*) H. Zschokke. Eine Selbstschau. Aarau 1842.

wählte ihn noch 1853 in Hamburg zu seinem Benefiz.)*) Abällino ist aber keineswegs selbst ein Bandit, sondern ein verkannter venetianischer Patriot, der abwechselnd die Rolle eines eben so geheimnißvollen wie gewaltthätigen Banditen und Bravo, und eines mysteriösen Abenteurers spielt und auf diese Weise seine Vaterstadt nicht nur von dem auf ihr lastenden Banditenthume befreit, sondern auch aus der Gefahr einer ihr drohenden Verschwörung errettet, sich selbst aber dabei das Herz und die Hand der Tochter des Dogen erwirbt. Dies Alles ist jedoch nur der Vorwand des Spiels, das mit den tollsten Theatereffecten auf eine Spannung hinarbeitet, die auf eine Mystifikation des Publikums hinausläuft, welches bis zuletzt glauben soll, daß Abällino und Flodoardo zwei verschiedene Personen sind, und selbst nachdem es aus dieser Täuschung befreit worden, Abällino noch bis zum letzten entscheidenden Augenblick für den Banditen zu halten gezwungen wird, wobei sich dieser als wahrer Kautschukmann mimischer Kunst zu bewähren hat. Zschokke überarbeitete später den Abällino noch. Es ist das einzige Drama, welches er (in dieser Gestalt) in seine Schriften mit aufgenommen hat. Auch wurde derselbe von Ferd. Voltz in's Dänische übersetzt.

Hier wird der durch seine Räuber-, Geister- und Rittergeschichten bekannte Chr. Heinr. Spieß, geb. 1755 zu Freiberg, gest. 17. August zu Betzdikau in Böhmen, am besten seinen Platz finden, welcher als Schauspieler und Dramatiker seine künstlerische Laufbahn begann und mit seiner „Maria Stuart" (1784), dem „General Schleißheim und seine Familie" (1785) und dem Ritterschauspiel „Clara von Hoheneichen" vorübergehend große Erfolge erzielte. Er gab der Bühne noch zwei andere Ritterstücke „Oswald und Mechthilde" (1793) und „Friedrich, der letzte Ritter von Toggenburg" (1794), sowie verschiedene Lustspiele, welche zum größten Theil in seinen Theatralischen Werken (2 Bde. 1794) Aufnahme fanden. Spieß zeigt sich in diesen Dramen als ein robustes, aber geschicktes Bühnentalent.

Große Erfolge hatte ferner der 1760 zu Braunschweig geborene Friedrich Wilhelm Ziegler, der sich schon früh als Schauspieler nach Wien wendete, wo er sich der Gunst Joseph II. erfreute, der für seine weitere schauspielerische Ausbildung sorgte. Seine dramatische

*) Siehe Hermann Uhde, Das Stadttheater in Hamburg 1827—1877. Stuttg. 1879.

Schriftstellerei steht aber fast ganz unter dem Einfluß des norddeutschen Dramas. Als einer der fruchtbarsten Bühnendichter, war er längere Zeit Hauptrival Iffland's und Kotzebue's, von denen er Manches gelernt hatte, die er jedoch an Talent nicht erreichte. Er gehörte daher auch zu den entschiedensten Widersachern dieses letzteren in Wien. Schon seine Fortsetzung von Menschenhaß und Reue kam einem Angriff auf diesen fast gleich. Ziegler liebte das Gräßliche und Peinigende, was schon zum Theil aus den Titeln seiner Stücke: „Barbarei und Größe" (1793), „Rache für Weiberraub, ein Gemälde der Barbarei früherer Zeiten" (1796), erhellt. Selbst im Lustspiele werden von ihm dergleichen drastische Mittel verwandt, so in „Die Liebhaber im Harnisch" (1799), in welchem ein Burgvoigt bis an den Hals in Erde eingegraben wird und einen ganzen Act in dieser Lage aushalten muß. Zu seinen besseren Arbeiten wird das Schauspiel „Der Lorbeerkranz oder Macht der Gesetze" (1799) und das Lustspiel „Die vier Temperamente" (1821) gerechnet. Eine ganz ungeheure Wirkung aber hatte das Schauspiel: „Partheiwuth oder die Kraft des Glaubens" (1817) hauptsächlich durch die Rolle des Gottlieb Kocke, der in diesem in der ersten englischen Revolution spielenden Stücke mit den Allüren des Puritaners eine ähnliche Rolle spielt, wie später der berüchtigte Lordkanzler Jeffreys. Trotz der Trivialität der Sprache, des oft unbeholfenen Ausdrucks und der Schwäche der Motivirung übte dieses ganz auf spannende und peinigende Erregung hinarbeitende Stück durch die mit schauspielerischem Blick gut berechneten scenischen Effecte bei nur einigermaßen guter Darstellung eine große Wirkung aus. Ziegler zog sich 1821 in's Privatleben nach Preßburg zurück und veröffentlichte noch einige dramaturgische Schriften (Die dramatische Schauspielkunst in ihrem ganzen Umfange (1821) und „Der innere und äußere Mensch in Beziehung auf die bildenden Künste" 1825). Schon früher (1803) hatte er eine Schrift über Hamlet herausgegeben. Er starb 21. Sept. 1827 zu Wien. Seine vielen Stücke erschienen unter dem Titel: Sämmtliche dramatische Werke 1824. 18 Bände.

Auch der 1758 zu Oberndorf am Lech geborene Franz Kratter verbrachte nahezu sein ganzes Leben in Oestreich, zuerst als Kassirer in Lemberg, dann als Secretär in Wien, bis er endlich die Direction des Lemberger Theaters übernahm. Er starb 1833 als Gutsbesitzer. Auch seine Stücke gehören aber der norddeutschen Schule an und sind

vorzugsweise im Kotzebue's Geschmacke. Die meisten bewegen sich auf dem Boden der russischen Geschichte, wie z. B. „Die Verschwörung wider Peter den Großen" (1795), „Menzikoff und Natalie" (1796), „Der Frieden am Pruth" (1799). Den meisten Erfolg aber hatte „Das Mädchen von Marienburg, ein fürstliches Familiengemälde" (1795). Seine Schauspiele erschienen gesammelt 1799.

Wie Beil und Beck schrieb auch der Schauspieler Gustav Hagemann, geb. 1760 zu Oranienburg, gest. um 1820, eine Menge von Bühnenstücken, von denen wir schon dem Ritterstück „Ludwig der Springer" zu begegnen hatten. Die Posse „Der Doppelpapa" und das Nachspiel „Die Martinsgänse" hielten sich längere Zeit auf dem Repertoire unserer Bühnen.

Wegen seines vaterländischen Dramas Conrad von Zähringen (1800) mag auch noch Joseph von Koller (geb. 26. Aug. 1769 zu Bindorf, gest. 4. Sept. 1817 als Legationsrath zu Stuttgart) genannt werden. Er schrieb außerdem mehrere Familiendramen, wie „Der Obrist von Steinau" (1796) und „Convenienz und Pflicht" (1796).

Von ungleich größerer Bedeutung war August Klingemann, geb. am 31. Aug. 1777 zu Braunschweig. Er genoß einer guten Erziehung und studirte später in Jena Jurisprudenz. Die Philosophie und die Anschauungen der Romantiker gewannen hier großen Einfluß auf ihn, so daß er den Staatsdienst, in den er hierauf getreten war, bald wieder aufgab, um sich der Schriftstellerei ausschließlich zu widmen. Das Theater zog ihn vor Allem an. Schon seit 1813 war er an der Direction desselben in Braunschweig betheiligt. 1818 übernahm er die Leitung desselben vollständig. Erst 1829 vertauschte er diese Stellung mit einer Professur am Carolinum, trat aber schon im nächsten Jahr in seine frühere Stellung zurück, der er jedoch am 25. Januar 1831 durch den Tod wieder entrissen wurde.

Klingemann trat mit wirklichen poetischen Intentionen in die Dichtung ein. Obschon er sich vorzugsweise von den Genies angezogen fühlte und diesen nacheiferte, fehlte es ihm hierzu aber nicht nur an Genialität, sondern überhaupt an Eigenthümlichkeit. Er kam nicht über die Nachahmung hinaus und hielt sich dabei bald an Schiller, bald an Goethe, Werner und Müller, und zwar mehr an das Aeußerliche, da

es ihm hauptsächlich um Wirkung und mit allen Mitteln zu thun war; daher seine Stücke auch hier noch am schicklichsten ihren Platz finden. Sein „Schweizerbund" (1805) und Heinrich von Wolfenschießen" (1806) wurden offenbar nach Schiller's Tell, sein „Faust" (1815) nach Goethe, sein „Martin Luther" und sein „Kreuz im Norden" im Wettkampf mit Werner gearbeitet. „Die Asseburg" (1796) und das Vehmgericht sind im Geschmacke der Ritterstücke. Zu Kotzebue's Kleinstädtern schrieb er als Fortsetzung die Posse „Schill oder das Declamatorium zu Krähwinkel" (1817). Wie abhängig er von jeder Erscheinung war, die Wirkung ausübte, beweist der Enthusiasmus, mit dem er sich nach Schiller's Braut von Messina für die Einführung des Chors in's moderne Drama erklärte, ja er sprach im vollen Ernste selbst noch den Masken und dem Kothurne das Wort. — Seinen ersten großen Erfolg errang er mit dem Trauerspiel „Die Maske" (1797). Doch auch sein „Faust" machte Glück, obschon er nur eine Carrikatur des Goethe'schen ist. Außerdem fanden noch „Heinrich der Löwe", „Luther" und „Deutsche Treue" größeren Beifall. Als Kritiker und Dramaturg machte sich Klingemann durch einzelne Aufsätze in verschiedenen Zeitschriften, sowie durch die Brochüren bekannt: „Was für Grundsätze müssen eine Theaterdirection bei der Auswahl der aufzuführenden Stücke leiten?" (1802) und „Ueber das Braunschweigische Theater" (1817). Seine dramatischen Arbeiten erschienen gesammelt als: „Theater" (3 Bde. Tüb. 1808—20) und „Dramatische Werke', (Braunschw. 1817 u. 18).

Zu den beliebteren Bühnendichtern der Zeit, besonders im Lustspiel, gehörte ferner der Schauspieler Wilh. Vogel, geb. 24. Sept. 1772 zu Mannheim, der auch längere Zeit als Bühnendirigent in Straßburg und Karlsruhe gewirkt hat, sich 1811 vorübergehend in's Privatleben zurückzog, dem Hange zur Bühne aber doch nicht auf die Dauer widerstehen konnte. Er versorgte dieselbe fast ein halbes Jahrhundert lang mit Uebersetzungen und Originalarbeiten. Schon im Jahre 1798 debütirte er mit dem 4actigen Lustspiel „Der Schleier" und 1842 erwarb er mit „Ein Handbillet Friedrich II. oder Incognitoverlegenheiten" in Berlin einen Preis. Von seinen übrigen, durchaus flachen Stücken seien „Der Amerikaner" (Lustsp. i. 5 Act. 1798), „Die Liebe zu Abenteuern" (Lustsp. in 4 Act. 1823), „Der

Erbvertrag" (Schausp. in 2 Act. 1828) und „Das Duellmandat oder Ein Tag vor der Schlacht bei Roßbach" (Lustsp. in 5 Act. 1843) erwähnt. Vogel erkrankte und starb am 15. März 1843 auf einer Kunstreise, die er mit einer Schülerin, Sophie Reinecke, unternommen, in Wien.

Auch der Schauspieler Heinrich Cuno verdient mit seinen in Nachahmung Iffland's geschriebenen Familienstücken und seinen historischen Volksstücken genannt zu werden, die besonders auf den Provinzialbühnen bis tief in dieses Jahrhundert beliebt waren. Das erste von ihm im Druck erhaltene Stück ist das Schauspiel „Dankbarkeit" (1806), den ersten größeren Erfolg hatte das romantische Volksstück „Die Brautkrone"; einen fast noch größeren „Die Räuber auf Maria Kulm" (1816), ein Schauerdrama der schlimmsten Art, wie es die Zeit aber verlangte. „Vetter Benjamin aus Pohlen", ein heitres Familiengemälde, fand sogar auf größeren Bühnen viel Beifall. Cuno zog sich später von der Bühne zurück und lebte als Buchhändler in Carlsbad.

Aus der Menge der übrigen Bühnenschriftsteller der Zeit mögen hier nur noch der Schauspieler Arresto (mit seinen Soldaten), der unter dem Namen Anton Wall schreibende Chr. Lebr. Heyne (Die beiden Billets), der Verfasser der Geschichte des Leipziger Stadttheaters (1878) Heinrich Blümner, der verschiedene Stücke übersetzt hat, der Schauspieldirector Fr. Ludw. Schmidt, Nachfolger Schröder's in Hamburg (Die Kette des Edelmuths, Unglück prüft Tugend, Der Sturm von Magdeburg, Lorenz Stark, Joh. Vasmer ꝛc.) und Karl Ludw. Costenoble genannt werden. Der letzte, geb. 25. Dec. 1773 zu Herford, gest. 28. Aug. 1837 zu Prag, der Sohn eines Predigers, folgte früh dem Zuge zur Bühne. Er war zugleich Schauspieler und dramatischer Schriftsteller. Seit 1800 in Hamburg, gab er hier seinen Almanach dramatischer Spiele 1810, 11 und 16 heraus. 1818 übersiedelte er als Regisseur und Schauspieler des Burgtheaters nach Wien, wo er bis fast zu seinem Tode verblieb. Von seinen Stücken seien „Ländliche Stille", „Der Alte muß!" Der Mann im Feuer" und „Die Testamentsclausel" hervorgehoben.

XIV.

Die östreichischen Dramatiker.

Grund dieser Eintheilung. — Entwicklung des östreichisch-deutschen Dramas und seine verschiedene Richtung. — Entwicklung der deutschen Oper in Wien. — Das Volksstück: Schikaneder. Hensler. Perinet. — Die Tragödie: J. v. Collin. — Das Lustspiel: J. F. Jünger. Joh. v. Weißenthurn. J. F. Castelli. — Fr. v. Holbein. — Die östreichischen Romantiker: Jos. v. Schreyvogel. Franz Grillparzer. J. Ch. v. Zedlitz. — Deinhardstein. — Bauernfeld. — Das Volksstück: Aloys Gleich. Adolph Bäuerle. K. Meisl. Karl Carl. Ferdinand Raimund. J. N. Nestroy. — Anzengruber. — Friedrich Halm. — Alfred Meißner. — Joseph Weilen. — Otto Prechtler. — S. Mosenthal. F. v. Saar. — Lederer. Mautner. S. Schlesinger. Julius Rosen. Mich. Klopp.

Wenn ich hier den Dramatikern Oestreichs einen besondern Abschnitt widme, so geschieht es nicht wegen der erst in unseren Zeiten vollzogenen politischen Lostrennung der deutschen Länder dieses Staats von den Mutterlanden, sondern nur weil schon weit früher der freiwillige Abschluß derselben von diesen dem östreichischen Drama unter der Einwirkung verschiedener anderer Bedingungen eine ganz eigenthümliche Entwicklung gegeben hat. Der religiöse Gegensatz, der zwischen dem Süden und Norden Deutschlands besteht und der hier von noch stärkerem Gewicht als in den übrigen süddeutschen Ländern war, hat ohne Zweifel mit dazu beigetragen, noch mehr aber der Zusammenhang der deutschen Länder östreichischer Krone mit Ländern ganz anderer Völker, durch die sie auch zum Theil von dem übrigen Deutschland getrennt und abgeschlossen wurden, da dieser Zusammenhang mehr als alles Andere die innere Politik des östreichischen Kaiserhauses bestimmte. Kaum minder aber trug dazu bei, daß, besonders auf dem Gebiete des Theaters und Dramas, die geistigen Einflüsse, welche vom Auslande kamen, hier wesentlich andere, als im mittleren und nördlichen Deutschland waren. Herrschte hier bis um die Mitte des 18. Jhrdts. hauptsächlich französischer Einfluß vor, wurde er hier dann vom englischen theilweise verdrängt, so war in Oestreich, besonders in Wien, im Drama anfangs fast ganz der italienische Einfluß bestimmend gewesen, der dann vom französischen allmählich verdrängt wurde, so brachte hier später die romantische Strömung daneben auch noch den spanischen Einfluß zur Geltung.

Auf diese Weise sahen wir schon in Wien, von der Commedia dell'arte aus, sich langsam, weil theils in Nachahmung, theils im Kampfe mit ihr, ein nationales Volksstück entwickeln. Die italienischen Masken hatten darin zum Theil ihre Namen und Costüme verändert. Kurz führte den Bernardon, Odoardo, Bramarbas, Leander ein.*) Huber, ein Schauspieler, der sich als Leander großen Beifalls erfreute, erfand sich den „Leopoldl". Auch die Figuren des Burlin, Jackerl und Lipperl entstanden. Wie aus den unten angegebenen Titeln zu ersehen ist, schlug die Volksposse schon damals die drei, später noch entschiedener auseinander tretenden Richtungen: der heroischen Parodie, des bürgerlichen Possenspiels und der Zauberposse, ein. Huber brachte besonders die letzte, die dann von Haffner weiter entwickelt wurde, in Aufnahme, doch schrieb er auch bürgerliche und heroische Possen, so „Die bürgerliche Dame", „Der Furchtsame" (später als Sonntagskind neu bearbeitet), „Prinz Schnudi und Prinzessin Evakathl".

Der Abschluß von dem übrigen Deutschland war ein so großer, daß erst im Jahre 1747, auf Andringen des Schauspielers Weidner, vom Impresario Sellier das erste regelmäßige Stück „von draußen": „Die allemanischen Brüder", ein Trauerspiel in Versen von dem Gottschedianer Benj. Ephr. Krüger**) aus Danzig gegeben wurde.

*) Die Wiener Hofbibliothek besitzt eine Menge seiner Spiele im Manuscript, darunter „Die getreue Pumphia und Hans Wurst, der tyrannische Tartar Kulikan"; „Der achtmal verwandelte Bernardon und Hans Wurst, der gezwungene Holzhacker; „Colombine, die glücklich gewordene Haubenhefterin, oder Bernardon der dreißigjährige ABC=Schütz"; „Bernardon, das liederliche Wiener Früchtel"; „Bernardon, der aus einem Schmelz=Degel entsprungene flüchtige Mercurialische Geist, nebst einem poetischen Prologium, eine mythologische Zauberkomödie", die zum Theil, wenn nicht von Kurz, dem Schöpfer des Bernardon, herrührten, so doch von ihm schon gespielt wurden, der seine Kunst und seine Späße auch nach Norddeutschland trug. 1741—42 spielte er z. B. mit der Wallerotty'schen Truppe in Frankfurt a/M. 1767 kam er an der Spitze einer eignen Truppe dahin. Er spielte hier unter Andrem „Bernardon, der kalkutische Großmogul", „Die Teufelsmühle", „Der dreißigjährige ABC=Schütz", doch auch einen Doctor Joannes Faust, Das steinerne Todtenmahl, Miß Sara Sampson, Minna von Barnhelm 2c., da sich bei ihm ja Darsteller wie der junge Schröder und Dem. Nischar, spätere Mad. Sacco befanden und Mad. Kurz selbst eine vorzügliche Schauspielerin war.

**) Von ihm ist auch noch ein Trauerspiel: Mahomed IV. bekannt, welches im 5. Bde. der Gottsched'schen Schaubühne steht.

Sellier verschrieb nun norddeutsche Stücke und Schauspieler. Die Darstellung des Esser rief aber sofort eine Travestie der Wiener Volksposse hervor, Beweis genug, für wie gefährlich die neue Concurrenz von ihr erachtet wurde. 1752 wendete die Kaiserin Maria Theresia der Hebung der deutschen Bühne ihre Aufmerksamkeit zu. Kurze Zeit früher muß ein auf dem Platze des heutigen Burgtheaters stehendes Ballhaus in dieses verwandelt worden sein, das aber später vergrößert wurde. 1751 spielte schon eine französische Gesellschaft darin. Die Kaiserin, welche alle Privilegien aufhob, übergab es den Spielern der deutschen „studirten" Komödie, während im Kärthner'schen Theater die Volkskomödie mit der italienischen Oper abwechselte. Doch mußte die „studirte" Komödie damals bald wieder den französischen Schauspielern weichen. Erst durch Sonnenfels wurde seit 1765, wie wir schon sahen, die Theaterreform ernster in Angriff genommen, aber nicht unbestritten, da Heufeld und Klemm*) ihm für die Volksposse entgegentraten. Neben ihnen pflegte auch Laudes Pelzel**) das Localstück, doch nach dem um 1770 durch das regelmäßige Drama erfochtenen Sieg in einer von diesem beeinflußten Form.

1776 wurde das bisher beliebte System der Verpachtung von Joseph II. aufgegeben und das deutsche Theater an der Burg zum Nationaltheater erhoben, der Schauspieler Müller aber beauftragt, den Zustand des Theaters in den übrigen deutschen Ländern genau zu studiren, darüber Bericht zu erstatten und schickliche Kräfte für die neue Unternehmung in Vorschlag zu bringen. Dies war ein schon früher betretener Weg. Schon Klemm war 1768 vom Theaterpächter Hilverding mit einer ähnlichen Sendung betraut worden, später im Auftrag Franz I., und wie es heißt mit Erfolg, der französische Schauspieler Soulée. Es wurde damals auch an das Engagement Lessing's und Engel's gedacht, von ersterem aber bald wieder abgesehen, weil er sich gegen Müller abfällig über die Aufnahme des deutschen Singspiels ausgesprochen hatte. In der That sollte die Begünstigung

*) Auch sogar in ihren Theaterstücken, z. B. in Klemm's 1767 erschienenen „Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut".

**) Von Joh. Bernh. Pelzel, geb. 1745 zu Reichenau, gehören hierher z. B. Die Hausplage (1770), Die lustigen Abenteuer an der Wien (1773); doch schrieb er auch Schauspiele in dem Geschmacke der von Norddeutschland eingeführten Stücke, z. B. Das gerächte Troja.

dieses letzteren, welches dagegen von Gotter dringend empfohlen wurde, sich der Entwicklung der von Joseph II. angebahnten Theaterreform schädlich erweisen. Ein zweites Hemmniß lag in der Verfassung, welche der Kaiser dem neuen Theater gegeben. Er hatte dazu das Statut der Pariser Comédie française zum Vorbild genommen, ohne zu bedenken, daß dieses sich ganz allmählich organisch herausgebildet hatte und in seiner jetzigen Gestalt auf eine hochentwickelte Schauspielkunst berechnet war. Was half es, daß man ein Directionstalent ersten Ranges, wie Schröder, berief, da er von einem fünfköpfigen Ausschuß mit ganz anderen Ansichten und Interessen bei fast allen tiefer eingreifenden Maßregeln gehemmt werden sollte.

Dafür nahm das in Gunst genommene Singspiel einen um so überraschenderen und Epoche machenden Aufschwung. Die Musik war ja überhaupt in Wien seit lange gepflegt worden; allerdings nur die italienische oder die bei ihr in die Schule gegangene deutsche. Schon aber hatte Gluck, mit dem Principe derselben brechend, in der Oper eine ihr abgewendete Richtung eingeschlagen und Werke eines großen neuen Stils geschaffen, deren Bedeutung leider erst vom Auslande erkannt werden sollte (3. Hlbd. S. 258 u. f.). Wohl näherte sich Gluck, trotz seiner deutschen Natur, mehr der französischen Auffassung vom Drama und von der dramatischen Musik, die nach ihm für die Dichtung gleichsam nur das sein sollte, was das Colorit für die Zeichnung ist. Doch huldigte er dabei keineswegs dem malerischen Princip in der Kunst. Ihm war die Zeichnung, die Gestalt immer die Hauptsache. Seine Musik hat, soweit diese Bezeichnung überhaupt auf sie anwendbar ist, mehr einen plastischen, als einen malerischen Charakter. Sie neigte sich auf die Seite des Classischen, während der deutsche Geist damals schon sichtbar dem Romantischen zustrebte. Seine Empfindung, seine Gestaltung ging immer auf einen möglichst allgemeinen Ausdruck aus, während man in der damaligen Dichtung schon nach dem Individuellen verlangte. Doch war dies nicht der einzige Grund, weshalb Gluck in Deutschland eigentlich nie recht volksthümlich werden konnte. Eine andere Schwierigkeit bot die Beschaffung der von seinem Princip geforderten Texte. Gluck gestand zwar zu, daß die Musik der Dichtung sich wenn auch nicht unterzuordnen, so doch anzubequemen habe, verlangte aber zugleich, daß die Dichtung dem organischen Grundgesetz der Musik, wie er es verstand, ganz entsprechen müsse. Daß eine solche

Dichtung an sich bedeutend sein mußte, verstand sich von selbst, sie sollte es aber nirgend durch bloße Gedanken, sondern nur durch solche sein, welche Empfindungen, Situationen, Gestalten zum Ausdruck und zur Anschauung bringen.

Mehr als all diese Schwierigkeiten war seiner Musik in Deutschland aber hinderlich, daß die neue Richtung, zu welcher Haydn den Grund gelegt hatte, zur Ausbildung eines ganz nationalen, auf das Gemüthvolle, Stimmungsvolle, Individuelle und Charakteristische ausgehenden Oper führte, die mehr und mehr dem Romantischen zustrebte. Carl Ditters von Dittersdorf, geb. am 2. Nov. 1739, Sohn des Hof- und Theaterstickers Ditters in Wien, gest. 31. Oct. 1789, war derjenige, welcher diese neue Musik zuerst auf das deutsche Singspiel anwendete und dieses hierbei zur komischen Oper erweiterte. Durchschlagend für seine Bestrebungen war besonders der Erfolg seines „Doctor und Apotheker", dem sich „Betrug durch Aberglauben" und „Die Liebe im Narrenhaus" anschlossen. Erst Wolfgang Amadeus Mozart, Sohn des zweiten Directors der erzbischöflichen Kapelle zu Salzburg, geb. 27. Jan. 1756, gest. 5. Dec. 1791 zu Wien, aber war es, welcher der deutschen Oper mit der national volksthümlichen Ausbildung einen tiefen Gehalt, einen großen bedeutenden Stil und die entschiedenere Richtung auf das Romantische gab. Mozart ging von dem Studium Bach's, Hasse's, Händel's und der Italiener aus. Durch die für München componirte Oper La finta giardiniera errang er einen für Deutschland großen Erfolg. In Idomeneo nahm er sich Gluck zum Vorbild, eine Richtung, der er nur noch einmal, in La clemenza di Tito, wieder zuneigte. Im Jahre 1782, nach seiner Uebersiedlung nach Wien, schrieb er im Auftrage Joseph II. die Oper „Belmont und Constanze oder die Entführung aus dem Serail". Er hatte, ohne den Dichter zu fragen, den Bretzner'schen Text gewählt. Eine Rüge verdiente das wohl, obschon er in einem Lande, in dem der Nachdruck gesetzlich erlaubt war, ein Unrecht nicht darin sehen mochte. Bretzner hat sich aber nur unsterblich lächerlich gemacht, indem er in der Leipziger Zeitung erklärte: „Ein gewisser Mensch Namens Mozart hat sich erdreistet, mein Drama Belmont und Constanze zu einem Operntext zu mißbrauchen. Ich protestire hiermit feierlich gegen diesen Eingriff in meine Rechte und behalte mir Weiteres vor." Mozart rächte sich, indem er Bretzner's Text unsterb-

lich gemacht, der sonst lange vergessen sein würde. — Es folgte „Der Schauspieldirector" und die Perle aller deutschen komischen Opern „Figaro's Hochzeit", die aber grade wegen ihrer Vortrefflichkeit am meisten mit der Kabale zu kämpfen hatte. Man behauptete, um doch etwas gegen sie aufzubringen, daß sie für eine komische Oper zu schwer sei. Der enthusiastische Erfolg in Prag stellte diese Erbärmlichkeiten in's rechte Licht. Gleichwohl reichte gegen die Macht dieser Clique selbst der Schutz eines Kaisers nicht hin. Auch das größte Werk Mozart's Don Giovanni sollte nicht für Wien, sondern für Prag, und sein volksthümlichstes „Die Zauberflöte" nicht für die dortige deutsche Oper, sondern für seinen Freund Schikaneder componirt werden, der das Privileg erhalten hatte, mit einer Operngesellschaft im Stahrenberg'schen Freihause in der Wiedner Vorstadt, dem Theater an der Wieden, zu spielen. Er stand grade am Rande des finanziellen Ruins, von dem er nun aber durch Mozart gerettet wurde. Ludwig van Beethoven führte die eben geschilderte Richtung der Oper durch seinen Fidelio auf ihren Gipfel.

Emanuel Schikaneder, geb. 1751 zu Regensburg, gest. 24. Sept. 1812, der längere Zeit als Gesangskomiker, sowie später als Theaterdirector in Prag thätig war, übernahm dann in Wien das Leopoldstädter Theater und erbaute, hierdurch vermögend geworden, ein neues Theater an der Wieden, welches am 13. Juni 1801 mit der Spectakeloper „Alexander" eröffnet wurde, in welcher als Anziehungsmittel ein Zug von 40 Pferden erschien, eine Neuerung, welche durch ihren Erfolg die Thierstücke in Aufnahme brachte. Schikaneder hat den Text zur Zauberflöte erst nach einer ziemlichen Zahl anderer Stücke, Lust-, Schau- und Trauerspiele, wie z. B. „Hans Döllinger oder das heimliche Blutgericht", „Der Buccentaurus oder die Vermählung mit dem Meere" &c. verfaßt. Der Erfolg der Zauberflöte verlockte ihn, sich noch weiter auf das Wunderbare zu werfen, worin er in seinem Spiegel von Arcadien (der von Vulpius überarbeitet als Die neuen Arkadier auch in Weimar zur Aufführung kam) das Aeußerste leistete. Zwar wurde auch die Zauberflöte von den Romantikern verspottet. Andere legten dagegen auf die Symbolik des Stücks großen Werth, unter der man so tiefe Gedanken vermuthete, daß selbst Goethe gleich unter dem ersten Eindruck einen zweiten Theil zu dichten begann, der, obschon 1800 wieder aufgenommen, doch

Bruchstück blieb. Schikaneder hatte nicht nur viel theatralische, sondern auch musikalische Erfindungskraft, so daß er Mozart sogar einige glückliche Motive und Gedanken gegeben haben soll.

Diese musikalische Epoche kam nebenbei auch der Entwicklung des Volksstücks und der Burleske zu Gute. K. F. Hensler und Joachim Perinet waren Beide unter Morinelli am Leopoldstädter Theater thätig, jener (geb. 2. Febr. 1761 zu Schaffhausen, gest. 24. Nov. 1825) als Schauspieler, dieser (geb. 20. Oct. 1765 zu Wien, gest. 4. Febr. 1816) als Theaterdichter. Hensler war von ihnen der fruchtbarere. Sein erstes Werk, Das Donauweibchen (1792 gedruckt) in zwei Theilen, war aber zugleich sein epochemachendstes. Es ging über alle deutschen Bühnen. Doch auch „Der alte Ueberall und Nirgends" (nach Spieß, 1796) und „Die Teufelsmühle am Wiener Berge" (1800) hatten großen Erfolg. Nicht minder Perinet's „Zauberzitter", eine Parodie auf die Zauberflöte, und noch mehr dessen „Neues Sonntagskind" (1794) und „Die Schwestern von Prag" (1795). Unterstützt wurde die Wirkung dieser Stücke durch die glücklichen Compositionen Wenzel Müller's, der nicht weniger als 227 Bühnenstücke componirt haben soll, und besonders in Gemeinschaft mit Bäuerle, Meisl und Raimund arbeitete; doch auch die Komik eines La Roche, welcher den Kasperl und die Kasperlstücke in Aufnahme brachte, sowie des Anton Hasenhut, der den Thaddädl, einen läppischen, furchtsamen und bei all seiner Dummheit doch ahnungslos witzigen Laufburschen schuf, waren dieser neuen Gesangsposse förderlich.

Wie aber damals diese Wiener Volksstücke, als eine dramatische Specialität, sich zum Theil über Norddeutschland verbreiteten, um dort den Mangel an heimischen Stücken dieser Art zu decken, so mußten die Schauspiele und Lustspiele des übrigen Deutschlands noch immer Abhülfe für den Mangel genügender Production auf diesen Gebieten in Oestreich schaffen. Doch selbst wenn ein solches wechselseitiges Bedürfniß gar nicht bestanden hätte, würde ein derartiger Austausch bei einem Theater nicht ausgeblieben sein, das, wie das deutsche, mehr einen kosmopolitischen, als einen nationalen Charakter hat und seine Stärke in der Mannichfaltigkeit seines aus den Stücken der verschiedensten Nationen und Zeiten gebildeten Repertoires sucht. So bildeten denn auch hier die Stücke Schröder's, Iffland's, Kotzebue's und des

nach Wien übersiedelten Ziegler damals den Stamm des Repertoires vom Wiener Burgtheater. Nur dann und wann trat die Bearbeitung eines Shakespeare'schen oder Lessing'schen Stückes, sowie später Goethe's Clavigo und die Geschwister oder Schiller's Fiesko dazwischen.

Der erste östreichische Dichter, der mit genügendem Talent, mit Charakter und Würde den Kothurn nach Ayrenhoff wieder bestieg, war Heinrich Joseph von Collin.*) Am 26. Dec. 1771 zu Wien geboren, erhielt er, obschon früh des Vaters, eines dortigen Arztes, beraubt, eine gute Erziehung. 1790 bezog er die Universität und studirte die Rechte. Poesie und Theater übten eine solche Anziehungskraft auf ihn aus, daß er ihnen bei allem Diensteifer, auch später nicht zu widerstehen vermochte. Er opferte ihnen die Nächte und wohl auch einen Theil seiner Gesundheit, da er 1811, am 18. Juli, sehr rasch einem typhösen Fieberanfalle erlag.

Sein erstes Werk war ein, nach einer Meißner'schen Novelle gearbeitetes Familiendrama, welches am Burgtheater unter dem Titel Scheinverbrechen mit nur geringem Erfolg gegeben wurde, in seinen Werken aber den Titel „Julie von Billenau" trägt. Eine noch kühlere Aufnahme fand sein zweites in Prosa geschriebenes Drama „Kindespflicht und Liebe". Dies bestimmte ihn, die Dichtung eine Zeitlang ganz bei Seite zu legen, bis Goethe's Iphigenia, die er 1799 kennen lernte, „durch die sanft eindringende Gewalt des Schönen und den Charakter edelster Mäßigung" seine Bewunderung weckte und ihn zu neuer dramatischer Thätigkeit aufrief. Dies fiel in die Zeit, da ein nationaler, patriotischer Geist sich in Oestreich zu regen begann. Beides hat auf die Wahl und die Behandlung seines nächsten Stoffes entscheidend mit eingewirkt, kaum minder aber der Einfluß des französischen Geschmacks, der sich jetzt in Kunst und Leben auf die Nachahmung der Antike, besonders des Römerthums geworfen hatte. Wenn Regulus, wie Collin erzählt, in Folge einer Wette in nur sechs Wochen entstand, so geschah dies wohl nur, weil er sich mit diesem Gegenstand bereits trug. Collin faßte denselben im Corneilleschen Sinne des Tragischen auf. Er wollte vor Allem zur Bewunderung und zur Nacheiferung anregen. Doch ringt er uns diese Bewunderung nicht ohne Wider-

*) Heinrich von Collin's sämmtliche Werke, herausgegeben von seinem Bruder. 4 Thle. Wien 1812; der letzte Theil enthält auch Biographisches.

stand ab. Der Stoicismus seines Patriotismus hat etwas Erkältendes, ja selbst vielleicht Abstoßendes. Auch schadet dem Stück, daß man sich von Anfang bis Ende immer derselben Situation gegenüber befindet, wenn diese auch ihre verschiedenen Stufen und Schattirungen durchläuft. Man erlebt fast in jedem Acte dasselbe, nur in einer veränderten Form. Der vierte Act aber ist nur Episode und nicht Regulus, sondern Metell ihr Held. Der Vorzug der Dichtung liegt in dem historischen, männlichen Geist, von dem sie durchdrungen, und in der würdevollen Harmonie ihrer Darstellung. Dieser Geist ist zwar frei von Affectation, aber nicht von Gewaltsamkeit. Der Patriotismus erscheint hier auf einen eben so starren Begriff zurückgeführt, wie im altspanischen Drama Ehre und Loyalität. Dies erklärt, warum dieses Stück, das in Wien eine so warme Aufnahme fand, in Berlin mit Kälte empfangen wurde.

Daß Collin nach Shakespeare einen „Coriolan" zu schreiben wagte (1804), war natürlich ein Fehlgriff, doch fand auch dieser, der wahrscheinlich zu Regulus ein Gegenstück bilden sollte, in Wien großen Beifall (er wurde schon 1802 gegeben), wogegen seine Polyrena (1804) mit Chören keinen Erfolg hatte. Iffland hatte ihm gerathen, lieber Stoffe aus der neueren Geschichte zu wählen. Collin aber legte grade großen Werth auf die Ferne, weil diese dem Poeten größere Freiheit gebe. Gleichwohl befolgte er in seinen nächsten Stücken Iffland's Rath. Balbao und Bianca della Porta gehören näher liegenden Zeiten an. In Balbao (1805), worin Ehre, Liebe und Glauben verherrlicht werden sollten, bestimmte ihn der spanische Stoff, sich auch dem spanischen Drama zu nähern. In Bianca della Porta, worin der Untergang Ezzo's in freier Weise behandelt und weibliche Treue gefeiert erscheint, begegnen wir wieder der Compositionsweise des akademischen französischen Dramas mit seinen Vertrauten und den zur ungelegenen Zeit gehaltenen langen rhetorischen Dialogen. Balbao erschien 1806 im Druck, Bianca della Porta 1808, 1810 aber Mäon, sein letztes Stück, als erster Theil einer geplanten Zenobiatrilogie, deren Ausführung der Tod des Dichters aber verhinderte, der sich durch seine patriotischen Landwehrlieder noch eine große Popularität erworben hatte. Collin wurde damals in Oestreich ebenso als classischer Dichter gefeiert, als zu unsrer Zeit der ihm allerdings überlegene Grillparzer, welcher ihn auch aus dieser Stellung verdrängte. Da-

mals hatte sein Name jedoch einen solchen Klang, daß ihm ein Denkmal in der Karlskirche errichtet wurde. Seine Muse war aber zu streng, seine dichterische Anschauung eine zu eng begrenzte, um lange nachwirkend bleiben zu können. Seine Bedeutung liegt ganz in der Zeit und in den Verhältnissen für die und aus denen er schrieb. Ungleich unbedeutender noch sind die dramatischen Dichtungen seines Bruder Matthäus,*) geb. den 3. März 1779, gest. 23. November 1824, obschon er einen historischen Stil erfunden zu haben glaubte. Er ist aber von Bedeutung als Gründer der Wiener Jahrbücher.

Zu einem eigenartigen feineren Lustspiel wurde dagegen in Wien der Grund von einem Dichter gelegt, der nicht hier geboren war. Joh. Friedrich Jünger, der Sohn eines Leipziger Kaufmanns, erblickte am 15. Februar 1759 das Licht der Welt. Er studirte die Rechte und wandte sich wie so viele seiner Berufsgenossen der Belletristik zu. Er schrieb Romane und Lustspiele. Mit Schiller traf er in Gohlis zusammen, lebte dann einige Zeit in Weimar, bis er 1787 nach Wien übersiedelte und von 1789—94 als Dichter am Burgtheater Anstellung fand. Er verfiel bald darauf in Melancholie und starb am 25. Februar 1797. Seine Lustspiele, welche in drei Sammlungen vorliegen (als Lustspiele 1785—90 5 Bde., als Komisches Theater 1792—95 3 Bde. und als Theatralischer Nachlaß 1803—4 2 Bde.), zeichnen sich meist durch eine für ihr Zeit gefällige Leichtigkeit und Natürlichkeit aus. Tiefe ist freilich darin nirgends zu finden. Sein erstes Lustspiel war „Die Badekur“ (1782). Von seinen übrigen Stücken gefiel besonders „Er mengt sich in Alles“, „Maske für Maske“, „Der Strich durch die Rechnung“ und „Die Entführung“. — In Wien machte er die Sitten und das gesellschaftliche Leben der Kaiserstadt nicht ohne Glück und Erfolg zum Gegenstand seiner Darstellungen. Ihm schlossen sich hierin Steigentesch und Frau von Weißenthurn an, Beide, wie er, nach Wien übersiedelt. Doch floß in den Adern des Freiherrn Aug. von Steigentesch, geb. 12. Juni 1774 zu Hildesheim, nichtsdestoweniger östreichisches und zugleich Schauspielerblut, da sein Großvater als beliebter Komiker in Wien gelebt und gewirkt hatte. Sein Vater, der kurmainzischer Cabinetsminister war, bestimmte ihn für die militärische

*) Sie erschienen gesammelt 1815—17 zu Wien in 4 Bden.

Laufbahn. Er trat in östreichische Dienste und schwang sich bis zum Generaladjutanten Schwarzenberg's empor. Später wirkte er noch als Diplomat und Gesandter. Seine Lustspiele, meist nach französischen Vorbildern gearbeitet, zeichneten sich damals durch eine gewisse Feinheit der Darstellung aus. Er war mit den Schwächen der Wiener Gesellschaft genügend vertraut, um sie mit Glück satirisch spiegeln zu können. Seine Lustspiele, von denen das erfolgreichste: „Die Mißverständnisse" (1813) war, erschienen in der Zeit von 1798—1813.

Johanna Franul von Weißenthurn, 1773 zu Coblenz geboren, war die Tochter des Schauspielers Grünberg. Auch sie kam frühe zum Theater und schon mit 15 Jahren nach Oestreich, wo sie bereits ein Jahr später Mitglied des Wiener Burgtheaters wurde, dem sie 53 Jahre lang angehört hat, eine zwar nicht als Schauspielerin bedeutende, aber einflußreiche Rolle hier spielend. Schon 1791 hatte sie sich mit einem geachteten Beamten, Franul von Weißenthurn, verheirathet. Sie starb am 17. Mai 1845, nachdem sie drei Jahre vorher das Theater verlassen hatte. Ihre Schauspiele erschienen bandweise gesammelt von 1804—17 6 Bde., von 1817—22 4 Bde., von 1826—36 4 Bde. Es sind theils Lustspiele, bei denen sie sich hauptsächlich Jünger zum Vorbild genommen zu haben scheint, theils Familienstücke nach der Iffland-Kotzebue'schen Schablone, theils romantische Schauspiele wie der Wald von Hermannstadt (1808), Adelheid oder Markgräfin von Burgau (1810), Die Bestürmung von Smolensk (1809). Selbst im Jambendrama (Hermann, 1817), und Trauerspiel (Ruprecht, Graf von Horneck [1822]) versuchte sie sich. Uebrigens waren ihre vielen Stücke keineswegs lauter Originalarbeiten. So ist eines ihrer besten Lustspiele „Das letzte Mittel" eine Bearbeitung von H. Jouffroy's La dernière ressource. Sonst hatten auch noch „Welche ist die Braut?" (1815), „Welcher ist der Bräutigam?" (1816), „Es spukt (1817), „Ein Mann hilft dem andern" (1822) und „Der erste Schritt" (1823) viel Beifall. Obschon die Verfasserin in diesen und ähnlichen Stücken das Wiener gesellschaftliche Leben zur Darstellung bringen wollte und ihre oft recht gesuchten Voraussetzungen und Motive zum Theil den besondern östreichischen Verhältnissen entnommen sind, so arbeitete sie doch noch sehr mit den traditionellen Theaterfiguren. Jedenfalls aber gehörte sie lange zu den beliebtesten und bevorzugtesten Bühnendichtern

der Zeit. Als Schauspielerin warf ihr Kotzebue ein kreischendes Organ und unangenehme Spielmanier vor.

Fast gleichzeitig mit ihr trat auch Ignaz Franz Castelli, geb. am 6. März 1786 in Wien, als Bühnendichter auf. Er war durch seine vielseitigen geselligen Talente eine der beliebtesten Persönlichkeiten des damaligen Wien. 1803 erschien er zuerst unter eignem Namen als Schriftsteller, da er bisher unter dem Namen Rosenfels geschrieben hatte. 1809 machte er sich durch seine patriotischen Aufrufe und Wehrmannslieder populär, wofür er im Moniteur, gleichwie Collin für seine Landwehrlieder, in die Acht erklärt wurde. Durch verschiedene gelungene Operntexte, besonders den zur Schweizerfamilie, erwarb er sich hohe Gunst, was 1811 zu seiner Anstellung als Hoftheaterdichter am Kärthnerthortheater führte. Er hatte schon immer die Bühne mit Uebersetzungen französischer Stücke versorgt, ein längerer Aufenthalt in Paris steigerte noch dieses Bestreben, da er hierdurch mit dem französischen Theater völlig vertraut wurde. Er förderte nicht immer den besten Geschmack, wie er z. B. „Den Hund des Aubry" auf dem Gewissen hat. Am meisten aber begünstigte er das Lustspiel, und zwar das kleine einactige Lustspiel. Unter seinen 199 dramatischen Arbeiten giebt es aber auch einige selbständige, z. B. Peter und Paul, ein Seitenstück zu Kratter's Mädchen von Marienburg (Lustsp. in 3 Act.), Der General (Lustsp. in 3 Act.), Die Schwäbin (Lustsp. in 6 Act.), Hochzeitsfatalitäten (Posse in 1 Act.) 2c. Hierher gehört auch die mit Jeitteles gemeinsam verfaßte Parodie auf die Schicksalsdramen „Der Schicksalsstrumpf, Tragödie von den Brüdern Fatalis" (1818), sowie die Dialektspiele „D'Schwoagarin" und „Der verhexte Birnbaum". Er starb, 81 Jahr alt, am 5. Februar 1862, nachdem er nur wenige Jahre vorher von der Jenaer Universität zum Ehrendoctor ernannt worden war.

Franz Aug. Kurländer, geb. 1777 zu Wien, gest. hierselbst 4. Sept. 1836, wetteiferte mit Castelli in Uebersetzungen französischer Stücke, die in seinem von 1811—37 alljährlich erschienenen Almanach dramatischer Spiele für Gesellschaftstheater stehen. Auch der Schauspieler Lembert (sein eigentlicher Name war Wenzel Tremler), geb. 1780 zu Prag, schloß sich dieser Thätigkeit an. Von seinen vielen Bearbeitungen seien hier nur „Die Reise zur Hochzeit" und „Ahnen-

stolz in der Küche" namentlich aufgeführt. Er starb 1838 als Oberinspicient des Burgtheaters, an dem er von 1817—37 als Schauspieler thätig gewesen war.

Eine besondere Stellung zwischen diesen Lustspieldichtern und den Tragöden nahm damals Franz von Holbein unter dem Einfluß der Ritterstücke und der romantischen Dichtung ein. Er war 1779 zu Zizzersdorf bei Wien geboren, widmete sich anfangs der Beamtencarriere, um schon früh als Schauspieler zur Bühne überzugehen. Er übernahm nacheinander die Leitung des Theaters zu Bamberg 1810, Würzburg, Hannover 1815, Prag 1819, bis er 1841 mit der Leitung des Hofburgtheaters betraut wurde. Das erste von ihm im Druck erschienene Stück ist die dramatische Dichtung „Mirina, Königin der Amazonen" (1807). Doch wurde sein „Fridolin oder der Gang nach dem Eisenhammer" schon etwas früher (1806 in Dresden) gegeben, welchem sehr bald als Fortsetzung das Schauspiel „Der Brautschmuck" (1808 in Dresden) folgte. Einen ganz außerordentlichen Erfolg errang sich der Dichter mit dem romantischen Ritterschauspiel „Das Turnier zu Kronstadt oder die drei Wahrzeichen" (1820 gedruckt). Auch Das Alpenröslein, Das Patent und Der Shawl (1822 gedruckt), nach einer Erzählung Clauren's, das Lustspiel Der Doppelgänger (1828 gedruckt), nach einer Erzählung A. von Schade's, und Der Wunderschrank fanden viel Beifall, sowie einige kleinen Vorspiele, besonders Der Verräther (1811 gedruckt) und Der Vorsatz (1826 gedruckt). Holbein war im Ganzen aber doch wenig mehr als ein routinirtes Bühnentalent. Der Mangel an Sinn und Verständniß für das Tiefere zeigt sich in seinen Bearbeitungen wahrhaft poetischer Werke, wie die von Shakespeare's Viel Lärm um nichts und Die Widerspenstige, sowie von Kleist's Käthchen von Heilbronn und dessen Schroffensteiner (unter dem Titel „Die Waffenbrüder", 1824) beweisen. Holbein wurde 1850 am Burgtheater durch H. Laube ersetzt, behielt aber die Leitung des Operntheaters, die er 1848 auch noch übernommen hatte, bis 1853 bei. Er war es, welcher zuerst die Tantième für die Bühnendichter in Deutschland einführte. Er starb 6. Sept. 1855 zu Wien. Von einem Werk über das deutsche Bühnenwesen erschien 1853 nur der erste Band. Seine Dramen findet man gesammelt unter den Titeln: Theater, Rudolst. 1811 u. 12, 2 Bde.; Neuestes Theater, Pest 1822 u. 23, 5 Bde.; Dilettantenbühne, Wien 1826.

Durch die Uebersiedlung Friedrich Schlegel's nach Wien (1808), dem später Adam Müller (1811) und Zacharias Wener nachfolgten, wurde Wien zu einer Art Mittelpunkt jener romantischen Richtung, welche ihren Schwerpunkt im Katholicismus suchte. Doch auch A. W. Schlegel und Tieck kamen vorübergehend hierher und streuten ihre Anregungen aus. Es konnte nicht fehlen, daß jene Richtung des Geistes auf Widerstand stieß. Denn wenn auch der Josephinismus keine tieferen Wurzeln geschlagen hatte, so war er doch nicht ohne alle Nachwirkungen geblieben, die selbst durch die hereinbrechende Reaction nicht ganz unterdrückt werden konnten. Zu denen, die dagegen auf literarischem Gebiete öffentlich auftraten, gehörte der frühere Secretär des Burgtheaters, Joseph Schreyvogel, geb. 1768 zu Wien, der jedoch meist unter dem Pseudonym August oder Thomas West schrieb. Nachdem er nach seinem Abgang vom Burgtheater ohne besonderen Erfolg ein Kunst- und Industriecomptoir nach dem Vorbilde des Weimar'schen gegründet hatte, wendete er sich ganz der Literatur zu und gab 1807 das Sonntagsblatt heraus, anfangs allein, dann mit F. G. L. Lindner und dem uns von Kleist her bekannten L. Wieland, in welchem nun eben jene Romantiker und ihre Ausschreitungen bekämpft wurden. Die Romantik selbst blieb aber sogar auf ihn nicht ohne Einfluß, obschon er nur auf der Bahn unsrer großen classischen Dichter fortzuschreiten glaubte. Nach seiner Wiederanstellung als Secretär am Burgtheater unter dem Grafen Stadion (1814), der ihm die artistische Leitung fast ganz überließ, wurde nicht nur Shakespeare, sondern mit Vorliebe auch Calderon, Lope de Vega, Moreto neben unseren Classikern von ihm einzubürgern gesucht.*) Er war zwar durchaus nicht der Meinung, daß diese Dichter ganz unverändert die deutsche Bühne betreten könnten, und er selbst

*) Wie sehr man gegen das übrige Deutschland hier noch immer zurück war, zeigte sich bei der Schillerfeier, welche das Burgtheater am 17. December 1808 anordnete und für welche man keine schicklichere Wahl zu treffen wußte, als: Phädra. Man ließ, wie um sich selbst zu verspotten, dabei die Gestalten Karl Moor's, Fiesco's, Ferdinand's, des Don Karlos, Wallenstein's, Maria Stuart's, Macbeth's (!), der Jungfrau von Orleans, Beatrice und Wilhelm Tell's im Zuge vorüberziehen, obschon man von all diesen Stücken bisher nur Fiesco, die Jungfrau und kürzlich Kabale und Liebe gegeben hatte. Erst 1809 folgten Karlos, 1810 die Braut von Messina, 1814 Maria Stuart und Wallenstein, noch später Die Räuber.

bearbeitete in diesem Sinne „Das Leben ein Traum", Don Gutiere" und „Donna Diana". Es ist aber nicht weniger gewiß, daß er es vornehmlich war, der, wie sein Einfluß auf Grillparzer beweist, den spanischen Geschmack hier in Aufnahme brachte, wie er es auch wieder war, der diesen Dichter in seiner Ahnfrau zu einer stärkeren Betonung des Fatalismus aufforderte. Im Ganzen aber hat er weit mehr wohlthätig, als nachtheilig gewirkt. Er hat Poesie, Schönheit, Maß immer zu fördern gesucht und eine Blüthezeit des Theaters, welches er leitete, hervorgerufen, welche noch lange nachwirkte, aber nicht wieder erreicht worden ist. Er hat sich damit auch den Beifall fast aller seiner Vorgesetzten erworben. Erst Graf Czernin, für den der Dramaturg nur ein Diener war, und der keinen Widerspruch duldete, zerfiel mit ihm vollständig. Eine übereilte Aeußerung Schreyvogel's: „Excellenz, das verstehen Sie nicht!" hatte 1832 seine sofortige Entlassung zur Folge. Er starb noch in demselben Jahre, am 28. Juli 1832.

Bis zur zweiten Amtsübernahme Schreyvogel's am Burgtheater hatte das Wiener Drama seine Kräfte noch immer mehrentheils von Außer-Oestreich bezogen. Jetzt aber traten hier kurz nacheinander auf den Gebieten des Trauerspiels, Lustspiels und Volksstücks drei wahrhafte Talente hervor, deren Stärke und Bedeutung bis jetzt hier nicht wieder erreicht worden ist — Grillparzer, Bauernfeld, Raimund.

Franz Grillparzer*) wurde am 15. Januar 1791 in Wien, der Sohn eines Advocaten, geboren. Er verlor früh seinen Vater und hatte auch sonst schwere Schicksale in seiner Familie zu erleben, was seinen Hang zur Selbstschau und Melancholie nur noch steigern mußte. Von ganzem Herzen Oestreicher, vom wärmsten Patriotismus erfüllt, fühlte er um so mehr den auf seinem Vaterlande lastenden geistigen Druck. Die Enge seiner bürgerlichen Verhältnisse schien ihn aber zur Resignation zu verurtheilen, deren Quelle hauptsächlich die Güte seines Herzens war, daher sie frei von Verbitterung blieb. Grillparzer hatte die Rechte, daneben auch Geschichte und Literatur studirt. Die Griechen und Spanier, besonders Lope de Vega zogen ihn auf's mächtigste an. Hätte er seiner Neigung folgen dürfen, so würde er das Studium der Literatur zu seinem Lebensberufe gemacht

*) Kuh, Emil. Zwei Dichter Oesterreichs (Franz Grillparzer und Adalbert Stifter Pest). 1872. — Gödeke, Grundriß 3. Bd. S. 384.

haben. So aber mußte er an Erwerb und an eine bürgerliche Stellung denken und trat 1813 bei der Hofkammer in den Staatsdienst ein. Doch blieb ihm die Dichtung durch's Leben eine treue Begleiterin. Schon früh hatte er sich im Drama versucht, doch diese Versuche alle vernichtet. Mit der Uebersetzung einiger Scenen aus Calderon's „Leben ein Traum" (abgedr. in der Zeitschr. f. Kunst u. Literatur) trat er zuerst an die Oeffentlichkeit. Einige Zeit später überreichte er Schreyvogel „Die Ahnfrau", der ihm das Schicksalhafte des Stücks noch mehr herauszuarbeiten empfahl. Dies war also nicht in directer Nachahmung Müllner's hineingekommen. Grillparzer hat sich darüber selbst gegen Kuh erklärt: Die Ahnfrau sei auch noch jetzt keine Schicksalstragödie, es geschehe Alles unabhängig von diesem Gespenst, das nur den Zweck habe, den Helden des Stücks der Sphäre der gemeinen Wirklichkeit zu entheben und ihn zu einem poetischen Phantasiebild zu machen. Das Wunderbare war nach ihm der Poesie nothwendig. Er würde ohne dasselbe ganz auf diese verzichtet haben. Die Voraussetzung des Stücks aber ist folgende: Der Geist einer im Ehebruch ermordeten Gräfin kann so lange nicht zur Ruhe kommen, bis der letzte Sprosse des aus ihrem Ehebruch hervorgegangenen Geschlechts zu Grunde gegangen. Dieser letzte Sproß, Jaromir, ist aber, als Kind von Räubern gestohlen, ein Räuber geworden. Er weiß nichts von seiner Herkunft und liebt seine Schwester, der er das Leben gerettet, ohne zu wissen, in welchem Verhältnisse sie zu ihm steht. Er gewinnt sich ihr Herz, indem er sich als Edelmann in das Schloß seines und ihres Vaters einführt, grade während die bewaffnete Macht zur Aufhebung der in der Umgegend hausenden Räuber, seiner eignen Bande, aufgeboten worden ist. Jaromir eilt seinen Genossen zu Hülfe und ersticht den Grafen im Kampfe. Dies giebt Veranlassung zur Lüftung des Schleiers seiner unseligen Geburt. Er ist der Mörder des Vaters geworden und der Geliebte der Schwester. Er will dem Schicksale trotzen und sich in den Besitz dieser letzteren setzen; indem er sie aber zu umfangen glaubt, umfängt er die Ahnfrau des Hauses, in deren Armen er nun seinen Tod findet. Man sieht, es sind Motive aus Calderon's Andacht am Kreuze, nur anders gewendet. Auch die Form nähert sich dem spanischen Drama. Das Stück ist in kurzen Trochäen gedichtet. — Gewiß würde ohne das über der darin dargestellten Begebenheit schwebende Verhängniß dem Verlaufe derselben jede innere

14*

Nothwendigkeit fehlen, nicht minder gewiß aber ist, daß dem Schicksal, welches im Grunde hier nur auf den Satz hinausläuft, daß die Sünden der Eltern an den Kindern heimgesucht werden, in dem Gespenste der Ahnfrau eine überaus klägliche theatralische Form gegeben worden ist. Das Stück wurde damals vom Burgtheater zurückgewiesen, am 31. Jan. 1817 am Theater an der Wien mit der großen Sophie Schröder aber mit ungeheurem Erfolge erstmalig gegeben (im selben Jahre gedr.). Es ging im Sturmschritt über die Bühnen und machte den Namen des Verfassers berühmt. Es wurde unter dem Titel L'aïeule, Genf 1820 in's Franz. übersetzt und um 1817 von Meisl als „Frau Gertrud", 1819 von A. von Schaden als „Die Ahnfrau" parodirt. Auch an kritischen Angriffen fehlte es nicht. Die meisten erklärten es für eine bloße Nachahmung Müllner's. Dies hielt wohl diesen zurück, sich öffentlich gegen dasselbe zu erheben. Von Hebenstreit, dem Redacteur der Wiener Zeitschrift, hierzu aufgefordert, wies er gegen seine sonstige Gewohnheit das Ansinnen ab, so daß, als dieser in seiner Zeitung erklärte: „Zwischen dem Verfasser der Ahnfrau und dem Hofrath Müllner müsse ein Innominat-Contract bestehe, er Hebenstreit's Brief im Sammler v. 25. Sept. 1817 abdrucken ließ (s. auch Kuh a. a. O.).

Das nächste, in einem ganz andern Geiste gedichtete Drama Grillparzer's, Sappho,*) wurde im April 1818 im Burgtheater mit ungeheurem Beifall gegeben (erster Druck 1819). Die Schröder spielte die Titelrolle. Auch auf dieses, sichtbar unter dem Einfluß der Goethe'schen Iphigenia gedichtete Stück, hat Schreyvogel eingewirkt. Grillparzer ist seinem Vorbild in mancher Beziehung wohl näher, als irgend ein anderer Dichter, getreten, nur nicht im Geist und Charakter. Die Goethe'sche Iphigenia steht ganz auf dem Boden einer hohen, schönen, freien Natur. Bei Grillparzer athmen wir bei aller Schönheit, bei allem Dufte doch die Luft eines Treibhauses. Goethe wußte antikes Leben mit der Empfindung und Anschauung seiner eignen Zeit so zu versöhnen, daß nirgend ein Bruch, nirgend eine Gewaltsamkeit zu bemerken ist. Bei Grillparzer kommt es bei aller Feinheit nicht über eine dem Geschmack seiner Zeit sehr glücklich entsprechende Affectation der Antike hinaus.

*) Es wurde in's Italienische, Dänische, Französische und dreimal in's Englische übersetzt. Auch an Parodien fehlte es nicht. S. Gödeke III. S. 396.

Man erkennt es schon aus der Wahl seines Stoffs, noch mehr aus dessen Behandlung. Der Dichter wollte den Gegensatz der Schönheit in Kunst und in Leben, sowie den ihrer Wirkungen in einem tragischen Vorgang zu bedeutsamer und ergreifender Darstellung bringen. Phaon, von der Dichtung Sappho's berauscht, eilt zu den olympischen Spielen. Von ihrem Gesang und ihrem Ruhm überwältigt, sinkt er zu den Füßen der Sängerin hin, die in dieser Hingabe des schönen Jünglings die Erfüllung all ihrer Träume sieht und den Unterschied der Jahre darüber vergißt. Dieses unnatürliche Verhältniß, das der Zauber der Dichtung geknüpft, soll durch das Leben und die Wirkung des Lebens in der Gestalt der jugendlich-holden Melitta, der Lieblingssclavin der Sappho, gerächt werden. Arglos überläßt sich Phaon dem neuen Zauber, aus dem das tragische Schicksal Sappho's erwächst. Wie die Kunst Sappho's, scheitert aber auch die Kunst des Dichters an den natürlichen Forderungen, die wir an die Dichtung zu stellen haben. Wir vermögen uns um so weniger auf die Seite der Leidenschaft des schon alternden, wenn auch noch so hochbegabten und edel beanlagten Weibes zu stellen, je tiefer der Gegenstand dieser Leidenschaft geistig unter ihr steht. Wir erwarten und fordern von ihr die Besiegung ihres Herzens und wohl auch ihrer Sinne, würden sie aber wegen dieses Siegs noch kaum zu bewundern haben. Noch weniger freilich steht unsere Sympathie auf Seiten des Phaon. So kunstvoll das Gefüge des Stücks und sein Aufbau, so folgerecht die Entwicklung der Leidenschaft und des Gefühls darin ist, fesselt uns der Dichter doch weniger durch die Gestalten desselben und durch deren Verhältnisse, als durch den Zauber der Sprache. Doch selbst diese gewinnt uns nicht unbedingt. Es ist eine Weichheit der Empfindung darin, eine Affectation des Naiven, die dem Geist der Antike ganz widerspricht. Doch hat es niemals an solchen gefehlt, die in dieser Dichtung ein Meisterwerk sahen. Zu ihnen gehörten Byron, Heinrich Heine und neuerdings Gödeke. Diesmal fehlte aber Müllner nicht unter den Tadlern. Solger nannte das Stück sogar eine Fratze. Auf der Bühne hat es sich immer nur durch die Darstellung der Titelrolle gehalten.

Die Liebesleidenschaft ist auch das Thema des nächsten dramatischen Werks unsres Dichters. Hier sollte durch sie ein Weib zu den furchtbarsten Verbrechen hingerissen werden, die sich an ihr dadurch rächen,

daß die Erinnerung an sie ihr später das Herz des Geliebten entzieht. Der furchtbare Stoff, der in dem Zauberwesen der alten Mythologie wurzelt, empfing vom Dichter eine dreitheilige Gliederung, bestehend aus dem einactigen Vorspiel: „Der Gastfreund", dem vieractigen Trauerspiel: „Die Argonauten" und dem fünfactigen Trauerspiel: „Medea". Diese Trilogie kam im Frühling 1821 an zwei aufeinander folgenden Abenden im Burgtheater zur Aufführung. Die Aufnahme war eine kühle. Die poetische Darstellung war für den grausigen Stoff zu breit. Nur „Medea", weil sie für das Fach der Heroinen ein Paradestück ist, hat sich auf der Bühne erhalten. Der Dichter hat sich darin der antiken Tragödie genähert. Jason und Kreusa erinnern aber an Phaon und Melitta. Man kann an Jason so wenig wie an Phaon Interesse gewinnen, ja er stößt sogar ab. Doch auch Medea bleibt unsrem Herzen fern, theils durch das mit ihr verbundene Zauberwesen, theils durch das frevelhaft Gewaltthätige ihrer Natur. Die Vorzüge des Aufbaus, der folgerichtigen Entwicklung der Leidenschaft, der gedankenreichen, bedeutenden Sprache nöthigen aber die größte Achtung vor der dramatischen Begabung und dem Geiste des Dichters ab.

Der damals nur mäßige Erfolg dieses 1822 dem Druck übergebenen Werkes bewog, wie es scheint, Grillparzer, seiner Dichtung eine andere Richtung, und zwar auf das Nationale und Patriotische, zu geben. Das Studium Lope's de Vega mag ihn vielleicht auf Ottokar von Böhmen hingewiesen haben.*) Doch war ihm der Spanier nicht Vorbild seiner Bearbeitung dieses Stoffs. Diesmal galt Shakespeare als Muster. Doch ist bei aller Einwirkung dieses Dichters Grillparzer's Behandlung immer noch selbständig zu nennen. Die ersten zwei Acte von Ottokar's Glück und Ende sind vortrefflich. Hier ist es dem Dichter völlig gelungen, die historischen Gestalten auf das Gebiet des Poetischen zu erheben. Auch heben sie sich groß, bedeutend, wirkungsvoll von einander ab. Alles ist Handlung und Leben. Nun aber begegnet es ihm zum ersten Male, daß

*) Es ist hier der Ort zu einer kleinen Berichtigung. Im I. Hlbd. S. 287 sind von mir irriger Weise Grillparzer's König Ottokar und die Jüdin von Toledo mit unter den Uebertragungen spanischer Stücke aufgeführt. Nur diese letztere aber ist eine freie Bearbeitung des gleichnamigen Stücks des Lope, ersterer jedoch wahrscheinlich ganz von ihm unabhängig.

zwischen dem ersten und zweiten Theil seiner Dichtung ein Bruch entsteht. Zum Theil war es durch seine Absicht bedingt, einen Charakter zu zeigen, welcher dem Glück nur scheinbar, dem Unglück aber gar nicht gewachsen ist. Er wollte an ihm den Glückswechsel so bedeutend wie möglich zur Darstellung bringen und verfiel in den Fehler Kleist's im Prinzen von Homburg, der ihm vielleicht hierbei vorgeschwebt haben dürfte. Ottokar erscheint völlig gebrochen und kleinmüthig. Er erfährt und erduldet von seiner Gattin Erniedrigungen, die ein Mann niemals so hinnehmen sollte. Doch findet Grillparzer nicht die Gelegenheit, seinen Helden von diesem Sturze sich wieder zu voller Größe emporrichten zu lassen, was Kleist so herrlich gelungen ist. Man hat diesen Fehler daraus zu erklären versucht, daß Grillparzer der Theatercensur auf Kosten seines Helden die größten Concessionen habe machen müssen, um Rudolf von Habsburg um so größer erscheinen lassen zu können. Das Stück hatte daher wohl in Wien und in Oestreich einen großen Erfolg, fand aber im übrigen Deutschland eine um so kühlere Aufnahme. Die erste Aufführung erschien, wie der erste Druck, im Jahre 1825 (jene am 19. Febr.).

In einem ähnlichen Geist ist auch das nächste Stück „Ein treuer Diener seines Herrn" wieder geschrieben. Doch ist hier spanischer Einfluß auf die Grundidee, die Verherrlichung der Unterthanstreue, ganz unverkennbar. Nur liegt derselben nicht wie bei den Spaniern ein starrer überlieferter Begriff, der für Alle maßgebend ist, sondern, im Gegensatze zu seiner ganzen Umgebung, die Rechtschaffenheit und Herzensgüte eines Einzelnen zu Grunde. Bancbanus läßt sich von diesem Gefühl aber ebenso bis an die Grenze des Menschenmöglichen reißen, wie nur irgend ein Held des spanischen Dramas. Die Anlage ist wieder groß und bedeutend. Es fehlt nicht an Zügen ächter Genialität. Mehr als in ein anderes seiner Stücke hat der Dichter in dieses das Eigenste seiner Natur und seines Wesens gelegt. Gleichwohl konnte es im Ganzen nicht voll befriedigen. Bancbanus, obschon consequent im Charakter gehalten, erscheint in einzelnen Situationen fast in dem Lichte des Lächerlichen, z. B. in der Scene mit den Bittstellern. Seine Gattin Erny, eine im Ganzen trefflich gezeichnete Figur, sinkt durch einen einzigen Zug, den ihr der Dichter verliehen, mehr als nöthig in's Zweideutige, ich meine den Zug mit der Locke des Grafen von Meran. Allerdings war dieses oder ein ähnliches Motiv nöthig,

um dem Grafen, wenn auch nur vorübergehend, eine Gewalt über sie und ihr eine Schuld zu geben. Nicht sowohl das beleidigt aber an ihr, daß sie, obschon in ihren Gedanken sündigend, doch ihren äußeren Handlungen nach tugendhaft bleibt, sondern daß der Dichter sie zu sehr mit dem vollen Scheine der Tugend und Unbescholtenheit bekleibet, obschon sie diesen Schein nicht ganz verdient. Eine recht problematische Natur ist die Königin mit ihrer Liebe zu einem entarteten Bruder. Im Grafen von Meran wiederholt sich aber der geistige Proceß, den wir an König Ottokar zu beobachten hatten. Er liebt entweder die Frau des Bancbanus nicht, oder glaubt doch wenigstens nicht, sie zu lieben, aber er weiß sich von ihr geliebt, und will die Maske des Stolzes, hinter der sich diese Liebe zu bergen und zu retten sucht, ihr mit allen Mitteln vom Antlitze reißen und sie zum Geständnisse zwingen. Die Verachtung, die sie ihm aber zeigt, und die Ohnmacht, sich an ihr rächen zu können, wirft ihn völlig darnieder. Diese Gewalt des Hasses, die doch wohl ein heimliches Feuer der Liebe verräth, wirkt, zur Flamme ausbrechend, zerstörend. Mit Hinterlist benutzt der Graf die ihm von seiner Schwester dargebotene Gelegenheit, Erny in seine Gewalt zu bringen, mit gewaltthätiger Hinterlist will er die sich auf's Neue stolz und verachtend gegen ihn Aufrichtende der Schande und Schmach überliefern, und da sie ihn doch um diesen Triumph seiner unheimlichen Leidenschaft bringt, indem sie sich durch den Tod aus seinen Händen befreit, bricht er, ein völlig Muthloser, dem Irrsinn zu Taumelnder, zusammen. Ich will die Möglichkeit einer solchen Natur und eines solchen psychologischen Processes nicht bezweifeln, ihre Darstellung gehört aber, wie ich glaube, einem andern Gebiete als dem dramatischen an. Der Dichter weckt in uns ein pathologisches Interesse, wo wir ein ästhetisches zu fordern berechtigt sind. Er ist hier überhaupt, wie schon in dem vorigen Stücke, der damals hervortretenden Genialitäts- und Originalitätssucht erlegen. Das Stück befriedigte trotz seiner großen Schönheiten bei seinem Erscheinen (28. Febr. 1827) eigentlich Niemand. 1820 erschien es im Druck.

Kurze Zeit später folgte das Trauerspiel: „Des Meeres und der Liebe Wellen". (Am 3. April 1831 aufgeführt, doch erst 1840 gedruckt.) Der Dichter hat wieder nach der Antike zurückgegriffen und die Sage von Hero und Leander darin bearbeitet. Ein so sanfter, poetisch lyrischer und elegischer Glanz auf dem schön gebildeten

Ganzen ruht, wurde es doch nur kühl aufgenommen. Erst die Darstellung von Frau Bayer-Bürck (im Jahre 1850) brachte es zu vollerer Anerkennung. Des Dichters glänzendste Zeit schien damals überhaupt vorüber. Nachdem auch das unter spanischem Einfluß, nach der Voltaire'schen Novelle Le blanc et le noir, gedichtete Drama „Das Leben ein Traum" sich mit einem Achtungserfolge hatte begnügen müssen, erlitt er mit dem Lustspiel „Weh dem, der lügt" (6. März 1838, gedruckt 1840) eine entschiedene Niederlage. Grillparzer hatte kein Lustspieltalent. Hierzu fehlte es seinem Geiste an Leichtigkeit und an Witz. Das Komische seines Gegenstands war fast ganz auf dem Grunde des Stücks geblieben. Es konnte daher nicht zur Wirkung kommen. Der Dichter, durch diese Niederlage verstimmt, die man dem hochbegabten und hochverdienten Manne gewiß hätte ersparen sollen, verschloß fortan seine Arbeiten. Er war hierdurch auch selbst gegen sich mißtrauischer geworden und konnte zu keinem Abschluß kommen. Nur gelegentlich gab er auf Andringen für wohlthätige Zwecke ein Bruchstück dieser Arbeiten heraus. So 1841 den ersten Act der Libussa und später noch das Fragment Esther. Seine 1833 erschienene Oper „Melusina", componirt von Kreutzer, ist eine frühere Arbeit und ursprünglich für Beethoven gedichtet, der sie um 1822 componiren wollte.

„Libussa", „Die Jüdin von Toledo" und „Der Bruderzwist im Hause Habsburg" erschienen erst 1872 im Druck. Auch ein Buch über Lope de Vega entstand, in dem die Verdienste dieses von Vielen gegen Calderon allzusehr zurückgestellten Dichters gebührend beleuchtet wurden, freilich zum Theil zu sehr auf Unkosten dieses unstreitig noch tieferen und größeren Geistes.

An Ehren fehlte es übrigens dem noch langen Leben Grillparzer's nicht. 1849 ward er zum Mitgliede der Akademie der Wissenschaften, 1861 lebenslänglich zum Reichsrath ernannt. 1849 erhielt er den Leopoldsorden, 1861 das Bürgerrecht der Stadt Wien. Gegen den Freiherrn von Münch-Bellinghausen nicht nur längere Zeit auf der Bühne, sondern auch bei seiner Bewerbung um die Directorialstelle an der K. Hofbibliothek zurückgesetzt, wurde er auf der ersteren durch die Bemühungen Heinrich Laube's wieder rehabilitirt. Von jetzt an galt Grillparzer der östreichischen Kritik nicht nur, was er unzweifelhaft ist, als der erste tragische Dichter Oestreichs, sondern auch als ein

classischer, dicht neben Schiller und Goethe zu stellender Dichter, was freilich auf der Verkennung der eigentlichen Größe und Bedeutung dieser letzteren beruht, die ja nicht blos die Repräsentanten und der höchste Ausdruck einer bestimmten Zeitepoche eines einzelnen Landes und Volksstammes, sondern die Begründer, die leuchtenden Vorbilder und das Maß einer ganz neuen Epoche der Entwicklung des deutschen Geistes, einer ganz neuen Cultur- und Bildungsepoche überhaupt sind. Grillparzer starb am 21. Januar 1872 in dem hohen Alter von 81 Jahren. Unmittelbar darauf erschien eine Sammlung seiner Werke (Wien 10 Bde.), herausgegeben von H. Laube und J. Weilen.

Grillparzer, durch die Neigung zum spanischen Drama verwandt, ihm als dramatischer Dichter aber sehr untergeordnet, war der nur wenige Jahre später als er auftretende Joh. Chr. Freiherr von Zedlitz, geb. am 28. Febr. 1790 zu Johannisberg in östr. Schlesien. Zum Militär erzogen, war er an den östreichischen Feldzügen bis 1810 betheiligt, worauf er sich in's Privatleben zurückzog. Erst später (1837) trat er wieder bei der Staatskanzlei in den Staatsdienst ein. 1851 wurde er Ministerresident in Weimar und starb 1862 in Wien. Sein erstes Trauerspiel Turturell (gespielt 1819, gedruckt 1822) behandelt einen Stoff der nordischen Sage. In der Königin Ehre (1823) und Die zwei Nächte in Valladolid (1825) betritt er den Boden des spanischen Dramas. Ihnen folgte Der Stern von Sevilla (1829 gespielt, 1831 gedruckt), eine Bearbeitung des gleichnamigen Stücks des Lope de Vega, die verbreitetste der dramatischen Arbeiten des Dichters, der den ursprünglichen Geist dieses Stückes veränderte, indem er die Schuld ganz auf den Vasallen zu werfen suchte. Man war eben damals in Oestreich noch spanischer geworden, als spanisch. Auch das kleine schwächliche Trauerspiel Herr und Sclave wurde vielfach gegeben, nicht so die im Geiste des spanischen Intriguenstücks behandelten Lustspiele „Liebe findet seine Wege" (1824) und „Cabinetsintriguen"; letzteres, in Prosa geschrieben, findet sich im 4. Bande der 1834 begonnenen Ausgabe seiner dramatischen Werke (1836 erschienen). Das im Burgtheater aufgeführte Lustspiel „Luftschlösser" scheint nicht gedruckt worden zu sein. Sein letztes dramatisches Werk war „Kerker und Krone", eine Art Fortsetzung des Goethe'schen Tasso, in welcher der Tod dieses Dichters in rührseliger Weise behandelt ist. Zedlitz war der Erste, welcher das Schönredne-

rische in das östreichische Drama einführte, an dem es seitdem vielfach kränkelte. Größere Erfolge als im Drama hatte Zedlitz als lyrischer und epischer Dichter.

Ein anderer gleichzeitiger östreichischer Dramatiker, der einen noch größeren Einfluß auf das Theater gewann, war Joh. Ludwig Deinhardstein, geb. 21. Juni 1794 zu Wien, gest. ebendas. 2. Juli 1859. Er trat nach beendeten Studien als Actuar in den Staatsdienst, wendete sich jedoch bald dem Lehrfache zu und wurde 1827 Professor der Aesthetik an der theresianischen Ritterakademie. Später übernahm er das Amt eines Censors, die Leitung der Wiener Jahrbücher und, nach Schreyvogel's Entlassung, 1832, die artistische Leitung des Burgtheaters, die er, ein gefügiger Beamter, der für das laisser aller war und keine zu hohen Ziele verfolgte, bis 1841 in Händen behielt. Er begünstigte den Geschmack des Tages und die wieder stärker eindringende französische Dramatik. Schriftstellerisch eröffnete er seine dramatische Laufbahn mit einigen kleinen Verslustspielen, welche 1816 unter dem Titel: „Dramatische Dichtungen" erschienen. Auch das Alexandrinerlustspiel nahm er in seinen „Ehestandsqualen" wieder auf. Später brachte er das Künstlerdrama zum Flor, dessen Erfinder er jedoch keineswegs ist. Gleichzeitig mit seinem „Boccaccio" (1816), der übrigens nicht sehr gefiel, erschien Oehlenschläger's „Correggio" und kurze Zeit später (1817) „Van Dyk's Landleben" (von Kind). Es folgten nun Strabella (1828), Hans Sachs (1829), Garrick in Bristol (1834), Die rothe Schleife (in der Voltaire der Held), welche 1845 mit Fürst und Dichter (in dem Goethe zuerst auf die Bühne gebracht wurde) und mit dem „Bild der Danae" in seinen Künstlerdramen (2 Bde., Leipzig) erschienen.*) Sie hatten alle, bis auf „Fürst und Dichter", mehr oder weniger große Erfolge, was auch noch von dem „Diamantenen Kreuz", von „Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten" und von „Die verschleierte Dame" gilt. Deinhardstein's Dramen sind ohne Tiefe, aber bühnengewandt, gefällig und einzelne nicht ohne Herzlichkeit.

Ungleich bedeutender im Lustspiel war Eduard Bauernfeld,**)

*) Auch im 5. und 6. Bde. der gesammelten dramatischen Schriften (6 Bde). Leipz. 1848—57.

**) Siehe das Biographische in der Gesammtausgabe der Werke des Dichters (12 Bde.) Wien 1871—73.

welcher, obschon, wie er selbst zugab, ein specifisch Wiener Lustspieldichter, doch für ganz Deutschland längere Zeit Vorbild für das das gesellschaftliche Leben spiegelnde Conversations- und Salonstück wurde. Bauernfeld, welcher früh die Eltern verloren, studirte als Fachwissenschaft Jurisprudenz, aus Neigung Literatur und Philosophie. Durch den Umgang mit Moritz von Schwind und Franz Schubert war er anfangs in die romantische Richtung gerathen. Eine Frucht dieser Zeit war das 1824 gedichtete Lustspiel „Die Geschwister zu Nürnberg", welchem Shakespeare's „Zwei Edelleute von Verona" zum Vorbild gedient. Auch zu einer Uebersetzung der Shakespeare'schen Dramen hatte er sich damals gewinnen lassen, ein Unternehmen, das er jedoch wieder fallen ließ, um, dem Andrängen seiner Familie nachgebend, in den Staatsdienst zu treten. 1826 wurde er Conceptspraktikant bei der niederöstreichischen Regierung. Daneben blieb er der dramatischen Muse treu, schwankte aber zwischen den verschiedenen Richtungen hin und her, die damals Glück auf der Bühne machten. In dem Lustspiel „Leichtsinn und Liebe" (1826) schloß er sich dem von Jünger angebahnten Conversationsstücke an. Im „Brautwerber" versuchte er sich nach französischem Muster im Alexandrinerlustspiele, um gleich darauf (1827) im „Fortunat" zum romantischen Lustspiel zurückzukehren. Der Brautwerber, dem Schreyvogel den Vorzug gab, fiel jedoch durch, wogegen Leichtsinn und Liebe (am 12. Januar 1831) einen entschiedenen Erfolg erzielte. Dem Talente des Dichters war hierdurch der Weg gezeigt.

Der Quietismus, der damals in Oestreich herrschte und jedes höhere geistige Leben niederhielt, bannte das Lustspiel in einen engen Kreis, was man bei der Beurtheilung der ersten Periode Bauernfeld's wohl zu beachten hat. Die Satire war ganz auf die Verhältnisse des bürgerlichen Lebens beschränkt. Um so mehr ist anzuerkennen, was der Dichter damals geleistet, mit welchem Humor und Leben er sich in dieser Enge bewegte. Die Titel „Das Liebesprotokoll" (1831), „Das letzte Abenteuer (1832), „Die Bekenntnisse" (1833), „Bürgerlich und Romantisch (1835), „Das Tagebuch" (1836) bezeichnen eben so viele und große Erfolge, welche diesen Stücken den Weg über alle deutschen Bühnen eröffneten und den Namen ihres Verfassers beliebt und berühmt machten. Der Hauptreiz und Hauptwerth dieser Stücke liegt in der frischen Lebensbeobachtung, der glück-

lichen, behaglichen Wiedergabe, im sichern Blick für die gesellschaftlichen Vorurtheile und menschlichen Schwächen und in ihrer humoristisch-satirischen Spiegelung. Die Erfindung ist selten reich, niemals genial, aber natürlich und ansprechend, die Composition läßt zu wünschen, die einzelnen Scenen sind aber nicht selten von ganz eigenartiger Wirkung, der Dialog in seiner epigrammatischen Kürze des Ausdrucks, in seiner Beweglichkeit und seinem springenden Fluße fast immer unterhaltend, witzig und fesselnd.

Der politische Umschwung, der sich nach dem Tode Kaiser Franz II. (am 2. März 1835) vollzog, fand in Bauernfeld einen thätigen Förderer des geistigen Fortschritts im Leben wie in der Dichtung. Er veröffentlichte damals anonym die „Pia desideria eines östreichischen Schriftstellers". In seinen Lustspielen war er aber zunächst noch zurückhaltender, doch schlägt Der literarische Salon (1837) schon einen freieren Ton an. Entschieden tritt die freisinnige Tendenz 1844 in seinem Schauspiel „Der deutsche Krieger" hervor, welcher vorübergehend Aufsehen erregte, obschon er nicht zu den besseren Stücken des Autors gehört. Den Höhepunkt aber erreicht diese Richtung in dem 1846 nach einer Reise durch Deutschland geschriebenen Lustspiel „Großjährig", einem seiner bestcomponirten Stücke. Die Satire auf die damaligen politischen Zustände ist hier so geschickt in das harmlose Gewand eines Wiener Salonstücks gekleidet, daß der Graf Kolowrat es, ohne etwas davon zu bemerken, bei sich aufführen ließ und ihm auch den Weg zum Burgtheater gebahnt hat. Er mußte sich freilich dafür vom Erzherzog Ludwig die Bemerkung gefallen lassen: „Ich hab' das Stück gestern gesehen, ich komm' doch darin vor und Sie eigentlich auch." Bauernfeld wurde eine Zeitlang tief in die politischen Wirren hineingerissen, er spielte in dem östreichischen Verfassungskampf eine hervortretende Rolle, und es war vielleicht nur eine Krankheit, die ihn damals vor Schritten bewahrte, die später Verfolgungen nach sich gezogen haben würden.

Mit Laube's Ernennung zum artistischen Director des Burgtheaters (1850) sollte nach der schlaffen und principlosen Direction Deinhardstein's und der an den Schreyvogel'schen Geist wieder anknüpfenden und geordneten Verwaltung Franz von Holbein's wieder ein neuer, aus eignen Impulsen thatkräftiger Geist in dasselbe eindringen, der zwar mit den von Schreyvogel ausgegangenen Traditionen

einigermaßen brach, sich aber neue, geistige Ziele steckte. Daß Laube Grillparzer begünstigte, war vielleicht mehr eine Sache der Politik, als des Herzens. Bei so durchgreifenden Neuerungen, wie er sie beabsichtigte, glaubte er dem Volksgeist und dem Localpatriotismus einige Concessionen machen zu müssen. Dies veranlaßte ihn wohl auch Bauernfeld so viel als möglich entgegen zu kommen, obschon er ihn, nach seiner Geschichte des Burgtheaters, kaum allzuhoch stellte. Er hatte gleich im ersten Jahr seiner Direction einen Preis für das beste zu liefernde Lustspiel ausgeschrieben, und Bauernfeld war es, der denselben mit seinem Kategorischen Imperativ gewann, nicht sowohl weil man das Stück — das auch nur geringen Erfolg hatte — für ein gutes, sondern nur für das relativ beste hielt. Besonders hatte es nach dem Urtheile Laube's einen Vorzug vor allen anderen voraus: literarischen Ton. Die schwache Seite der Bauernfeld'schen Dramatik, der Mangel an straffer Composition, an energischer Structur, trat von jetzt um so mehr in seinen Arbeiten hervor, als die Anläufe und Ziele zum Theil größer wurden und die frühere Unbefangenheit mehr und mehr schwand. Französischer Einfluß war in den Arbeiten des Dichters, so deutsch sie sind, schon immer sichtbar gewesen. Jetzt aber trat er stärker hervor, da er sich nicht mehr wie früher auf die äußere Behandlung beschränkte, sondern sich auch auf die Wahl und Auffassung des Gegenstands ausdehnte. Dies hing mit dem veränderten Geschmack und Geist der französischen Dramatik zusammen. Früher waren es die Lustspiele Scribe's und seiner Schule gewesen, die ihm zu Vorbildern dienten, jetzt bot sich ihm das neue gesellschaftliche Drama der Franzosen als Muster dar. Bauernfeld wurde wohl um so stärker in diese Richtung getrieben, als dieses Drama vielleicht mehr als billig von Laube begünstigt wurde. So entstanden unter anderen die Stücke: Krisen, Aus der Gesellschaft (1866), Moderne Jugend (1868). Die Schaffenslust des Dichters erschöpfte sich nicht mit dem Alter. Noch heute in seinem 81. Jahre ist der geistig rüstige Greis für die Bühne thätig.

Auch auf der von der östreichischen Dichtung schon seit so lange beherrschten Domäne der Volksposse und des Volksstücks überhaupt waren inzwischen eine Anzahl neuer und fruchtbarer Talente hervorgetreten. Zuerst Joseph Aloys Gleich, geb. 12. September 1772, gest. 1841. Er war zunächst als Romanschreiber thätig, und

zwar als Romanschreiber der bedenklichsten Art, da er nach Kräften Ritter-, Geister- und Schauerromane förderte. Auch gingen seine ersten dramatischen Versuche darauf aus, die Schrecken dieser Romane auf die Bühne zu übertragen (wir lernten davon seinen „Hungerthurm" kennen;) doch zeigten sich daneben anch schon Versuche in der bürgerlichen Volksposse. In dieser begründeten „Die Musikanten am hohen Markt" (1806) und „Adam Kratzerl von Kratzerlfeld" (1806) seinen Ruf. Nicht minderen Erfolg hatten seine Märchen- und Zauberpossen, für deren musikalischen Theil er in Wenzel Müller eine kräftige Unterstützung fand. Seine Stücke sollen sich auf 300 belaufen haben. Es seien davon nur noch „Herr Joseph und Frau Baberl" (früher „Der Fleischhauer von Oedenburg" genannt), „Dr. Kramperl", „Die Elfeninsel", „Der Eheteufel auf Reisen" und „Der alte Geist in der neuen Welt" hier genannt.

Adolph Bäuerle, geb. 9. April 1786 zu Wien, gest. 19. September 1859 in Basel, bildete besonders die bürgerliche Localposse weiter aus, für die er unter Anderem in seinem Staberl eine neue stehende Figur erfand, die wegen ihrer Beliebtheit in unzähligen Variationen auf die Bühne gebracht wurde. Wie Gleich's, waren auch seine Stücke zum großen Theil Gesangspossen. Auch er wurde dabei von dem eben so fruchtbaren wie volksthümlichen Talente Wenzel Müller's unterstützt. Er hatte das Wiener Kleinbürgerthum mit all seinen Vorzügen, Schwächen und Fehlern auf's glücklichste studirt. Er wußte es mit seinen Licht- und Schattenseiten in so lustiger und gemüthlicher Weise an's Licht zu stellen, daß der Wiener sich an diesen chargirten Spiegelbildern nicht satt sehen konnte und sie immer auf's Neue belachte und bejubelte. Dabei bot er in seinen Zauberstücken der unersättlichen Schaulust die ungeheuerlichsten, wundersamsten und drolligsten Ueberraschungen und muthete in seinen Parodien der Lachlust das Uebermenschliche zu. „Die Bürger in Wien" (1813 aufgef., 1820 gedr.) bildeten seinen und seines Staberl ersten Triumph, „Staberl's Hochzeit" und „Die Bürgerinnen von Wien" (1814) reihten sich auf's erfolgreichste an. „Der Leopoldstag oder kein Menschenhaß und Reue", mit der Figur des Strumpfwirker Würfel (1814), „Tancredi" (1817), „Die Reise nach Paris oder Wiesel's komische Abenteuer", „Der Freund in der Noth", mit der Figur Zwederl's (1818), „Die

falsche Catalani" (1818), „Staberl's Reiseabenteuer" (1822), „Aline" (1826), „Die schlimme Liesl" (1828) waren lauter bedeutende Treffer.

Gegen Bäuerle tritt Karl Meisl, geb. 30. Juni 1775 zu Laibach, gest. 7. Oct. 1853, freilich zurück. Seine Stücke laufen zum Theil nur auf die alten Harlekinaden hinaus, der Spaßmacher ist immer die Hauptsache. In der Form schließt er sich seinen Vorgängern und den von ihnen eingeschlagenen verschiedenen Richtungen an. Größere Anlehnung noch zeigen die Stücke Karl Bernbrunn's, geb. 1787 zu Krakau, gest. 14. Aug. 1854 zu Ischl, der unter dem Pseudonym Karl Carl spielte und schrieb. Er war ein durch seine Beweglichkeit Staunen erregender Komiker, spielte mit Vorliebe die Rolle des Staberl und schrieb unter Anderm eine Menge Possen, die diesen in immer wieder neuen und veränderten Situationen zum Helden hatten.

Dagegen trat in Ferdinand Raimund ein ganz eigenartiges und poetisch beanlagtes Talent hervor. Indem er die Localposse mit der Zauberposse zu verschmelzen suchte, ergriff er beide zugleich in tiefsinnigerer und phantasievollerer Weise, um ihnen eine höhere Stellung zu geben. Ferdinand Raimund,*) am 1. Juni 1790 in dürftigen Verhältnissen zu Wien geboren und aufgewachsen, kam zu einem Zuckerbäcker in die Lehre, der er, um Schauspieler zu werden, nach des Vaters Tode entlief. Er war dabei nur dem Zuge des in ihm schlummernden Talents gefolgt, das sich aber nur mühsam emporringen sollte, da er lange mit einer schweren Zunge zu kämpfen hatte. Um so glänzender war, nach langem vergeblichen Mühen, seine Zukunft. Sein Adam Kratzerl in Gleich's Musikanten war 1813 sein erster, zugleich aber entscheidender Erfolg, der ihm die Gunst des Publikums für immer gewann. 1817 ging er zum Leopoldstädter Theater über, an dem er bis 1830 verblieb und eine ungeheure Anziehungskraft daselbst ausübte. Der nähere Umgang mit Aloys Gleich, dessen Tochter er 1820 heirathete (eine Ehe, die nur kurzen Bestand hatte), scheint das dichterische Talent in ihm erst geweckt zu haben, wenigstens gehört sein erstes uns bekanntgewordenes Bühnenstück: „Der Barometermacher auf der Zauberinsel" erst dem Jahre 1823 an. Wie sehr er auch Gleich überwuchs, läßt dessen Einfluß auf ihn sich doch

*) Gödeke, Grundriß 3 S. 835. Bauernfeld, Werke Bd.

nicht verkennen. Raimund benutzte in diesem Stück das Wunderbare vorerst als Mittel für einen launigen, übermüthigen Humor und eine schelmische Satire. Wenn Gödeke dieses Stück für viel erfreulicher hält, als selbst noch den Sturm „in seiner anspruchsvollen Vermischung von Ungeschlachtem, Heroischem, Tragischem, Zauberhaftem und Aetherischem", so ist das Geschmackssache. Man kann Raimund sehr hochschätzen, ohne Shakespeare deshalb herabsetzen zu müssen, und was mich betrifft, so halte ich Raimund, bei aller Hochschätzung, doch vielfach für überschätzt. Es bleibt bei ihm fast immer ein Ueberschuß von leerer Allegorie übrig. Er konnte dem hohen Flug seiner poetischen Intentionen bei der Ausführung nicht überall folgen. Der humoristische Theil ist daher fast immer besser als der ernste gelungen. Hier sind die Motive und Charaktere nicht durchgängig zu voller lebendiger Entwicklung gekommen.

„Der Diamant des Geisterkönigs" (1824) zeigt den Dichter schon vertiefter und sinnreicher. Die humoristischen Figuren sind mit eben so glücklichem wie volksthümlichem Humor gezeichnet. Die Komik ist nicht ohne wahrhaft rührende Züge. Im „Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär" erhält der Ernst fast das Uebergewicht. Scherz, Witz und Satire dienen hier nur, ihn für das lachlustige Publikum genießbar zu machen, ihm ein halb komisches, halb rührendes Gewand überzuwerfen. Nicht die gleichen Erfolge hatten Moisasur's Zauberfluch (1827) und Die gefesselte Phantasie (1828). Die Leblosigkeit der Allegorie machte sich hier doch zu sehr geltend. Um so glücklicher gelang die Verbindung von Ernst und Scherz in dem romantisch komischen Märchen Der Alpenkönig und der Menschenfeind (1828). Es hatte einen unglaublichen Erfolg. Einige der darin vorkommenden Gesänge wurden Volkslieder im vollen Sinne des Worts. Die Idee, einen Misanthropen zu bessern, indem man durch Verwandlung einer von ihm gequälten Person in die seine ihm sich selbst in leibhaftiger Gestalt vor Augen stellt und seine Hartherzigkeit ihn selber empfinden läßt, ist originell. Vielleicht wurde der Dichter dazu von Gozzi's Il re cervo angeregt. Dieser Erfolg scheint Raimund jedoch, wie „Die Unheilbringende Zauberkrone" vermuthen läßt, zur Ueberschätzung seiner Kraft verleitet zu haben. Obschon selbst Gödeke zugiebt, daß Raimund hier sein Talent verkannte, fügt

er doch schließlich hinzu: „Die achtundzwanzigste Scene des ersten Aufzugs mit dem Tode des Heraklius ist poetischer als alle Sterbescenen aller Trauerspiele der Welt zusammengenommen" — was sicher nicht wenig ist.

Raimund's letztes Werk: Der Verschwender (1834) ist dafür um so volksthümlicher. Es zeigt ihn auf der vollen Höhe seines Talents. Das tiefsinnige Grundmotiv klingt an den Alpenkönig und Menschenfeind an, insofern auch hier der Verschwender durch das ihm immer wieder vor's Auge tretende Bild seines eignen späteren Unglücks zur Mildthätigkeit hingerissen und hierdurch der Grund zu seiner späteren Wiederaufrichtung gelegt wird. Diese Scenen, durch die Kreuzer'sche Musik noch gehoben, üben stets eine ergreifende Wirkung aus. Dagegen sind die Liebesscenen wieder recht unlebendig. Es fehlt ihnen die wahre Herzenswärme. Um so glücklicher sind die rührend komischen Scenen des letzten Acts, in denen sich der Humor und das Gemüth des Dichters in der anmuthendsten und behaglichsten Weise erschließt.

Raimund überlebte diesen letzten und größten Erfolg nur kurze Zeit. Er hatte das Unglück von einem Hunde gebissen zu werden, den er für toll hielt. Ohnehin zur Melancholie geneigt, gab er sich den dunkelsten Befürchtungen hin. Das Leben wurde ihm unerträglich, und nachdem er schon einen vergeblichen Selbstmordversuch gemacht, gab er sich am 5. Sept. 1836 den Tod.

Die zum Ernst und einer zuweilen sentimentalen Allegorie neigende Romantik, durch welche Raimund die Volksposse und das Volksstück zu veredeln gesucht hatte, mußte naturgemäß eine Reaction im naturalistischen Sinne herausfordern; die geistige Gährung der Zeit, die nach einer neuen Ordnung der politischen und gesellschaftlichen Zustände verlangte noch mehr dazu drängen. Leider bemächtigte sich ein Schriftsteller dieser Aufgabe, der, nicht ohne Geist und Talent, dieselbe aber mit einem pessimistischen Cynismus ergriff, welcher weniger fortbildend, als zersetzend wirkte. Johann Nepomuk Nestroy, geb. 7. Dec. 1802 in Wien, gest. 1862 in Graz, reagirte nicht nur gegen das Romantische, das Sentimentale und Ueberstiegene, sondern gelegentlich auch gegen alles Hohe, Edle, Große in Kunst und in Leben. Er führte eine Art von philosophischem Pessimismus, eine mephistophelisch zersetzende und herabziehende Betrachtung der Dinge in die Wiener Volksposse ein,

welche um so nachtheiliger wirkte, je genialer sie scheinen wollte, je flacher und forcirter sie war. Nestroy begann seine dramatische Carriere 1821 als Sänger und Schauspieler. Als letzterer zeigte er in seiner drastischen, durchgreifenden Komik denselben Hang zur herabziehenden Satire. Sie hatte immer etwas Faunisches. Als Dramatiker debutirte er 1832 mit „Der gefühlvolle Kerkermeister". Der oben geschilderte Geist seiner Schriftstellerei tritt am freiesten in Stücken wie „Tritsch-Tratsch", „Schlimme Buben", „Freiheit in Krähwinkel", „Der Zerrissene", „Eulenspiegel", sowie in seinen Parodien: „Zamperl" (auf Zampa), „Judith und Holofernes" (auf Hebbel) ꝛc. auf. Gemäßigter, und an die Bäuerle'sche Localposse wieder anknüpfend, in „Krampl", „Der Unbedeutende", „Der Talisman", „Das Mädl aus der Vorstadt", Einen Jux will er sich machen", „Der böse Geist Lumpaci Vagabundus", „Zu ebner Erde und im ersten Stock" ꝛc. Das Wiener Volksstück verlor seitdem um so mehr an Unbefangenheit, Gemüth und Charakter, als die von Offenbach in Paris in die Mode gebrachte und hauptsächlich durch ihn in eine frivole, persiflirende Richtung getriebene Operette in Wien bereitwilligste Aufnahme und in Fr. von Suppée und Joh. Strauß zwei überaus fruchtbare und für dieses Genre immerhin bedeutende Talente fand. Zell und Rich. Genée wurden ihre unermüdlichen Textfabrikanten. Die Arbeiten von Kaiser, Berg, Costa ꝛc. vermochten keine neue Epoche der Volksposse in's Leben zu rufen. Nur in Ludwig Anzengruber, geb. 29. Nov. 1839 zu Wien, erwuchs dem Volksstück wieder ein bedeutendes Talent, das sich aber auf einem ganz andern Boden, der Dorfgeschichte, und in einer ganz andern Richtung, der social tendenziösen, psychologisch vertieften Sittenschilderung bewegt und, wenn auch nicht ohne Humor, doch von einem durchaus ernsten Charakter ist. In armen Verhältnissen aufgewachsen, frühe des Vaters verlustig, der selbst ein dramatisches Talent war, trat Anzengruber zunächst in den Buchhandel ein, um dann (1860) dem noch unklaren Drang zur Bühne zunächst als Schauspieler zu folgen, was sich aber als irrthümlich erwies. Er warf sich nun auf die Schriftstellerei, anfangs ohne besonderen Erfolg, bis er 1870 mit seinem Volksdrama: „Der Pfarrer von Kirchfeld" ungeheures Aufsehen erregte, was sich freilich zum Theil mit aus der gegen den Ultramontanismus gerichteten

Tendenz erklärt, zugleich aber auch aus der naturalistischen Frische, der ergreifenden und zum Theil ächt dramatischen Gewalt, und dem malerisch stimmungsvollen Reiz seiner Darstellung. Anzengruber ist in Wahrheit ein tief beanlagtes poetisches und auch dramatisches Talent, dem es nur an der künstlerischen Durchbildung gefehlt hat, um in seiner Art wirkliche Meisterwerke zu schaffen. Die Charaktere sind in seinen besseren Arbeiten fast durchgängig lebensvoll, die Conflicte aus den Tiefen der menschlichen Natur und Seele entwickelt. Er versteht sie in bedeutende Situationen und Momente zusammenzufassen. Es scheint jedoch, daß diese Situationen sich meist zu früh seinem inneren Auge darstellten und seine Phantasie so beherrschten, daß er die Entwicklung seiner Motive nach ihnen richten mußte, auch wenn ihm dies nur auf gewaltsame Weise oder auch ungenügend gelang. Dies giebt seinen Stücken bisweilen das Ansehen des gesuchten und gemachten scenischen Effectes und läßt an der Structur und Composition hier und da das feste Gefüge und die am Kunstwerke so nothwendige Proportionalität vermissen, wozu noch als weitere Störung der Umstand tritt, daß der Dichter fast immer außer der dichterischen noch irgend eine sociale, unmittelbar auf das Leben gerichtete Absicht verfolgt, die nicht rein in jener aufgeht, sondern aus dem Kunstwerk heraustritt. Dies wird um so störender, je eigenartiger und einseitiger die Lebensanschauungen des Dichters oft sind. Zu den Dramen, in denen die Vorzüge desselben am bedeutendsten hervortreten, gehören „Der Meineidbauer", „Der Gewissenswurm" (1874) und „Der ledige Hof" (1877). Die Einseitigkeiten und Mängel des Dichters zeigen sich dagegen neben vielen einzelnen trefflichen Zügen mehr in „Die Kreuzelnschreiber", „Der Doppelselbstmord" (1876) und „Das vierte Gebot" (1878). Ein Versuch im höheren gesellschaftlichen Drama: „Elfriede" (1873) mißlang.

Während sich im Lustspiel langsam der Geist einer politischen Opposition, in der Posse der eines zersetzenden Pessimismus zu entwickeln begann, war auf dem Gebiete der Tragödie ein Dichter hervorgetreten, welcher die aus den wilden Gebirgsquellen der Stürmer und Dränger entsprungene Romantik in das künstliche Bett eines formalistischen Kunst- und Salongeschmacks leitete, und je mehr er naturwüchsig erscheinen wollte, um so mehr in bloße Affectation der Natur gerieth. Eligius Franz Joseph Freiherr von Münch-Bellinghausen

(Pseud. Friedrich Halm), am 2. April 1806 zu Krakau geboren, gestorben 22. Mai 1871, seit 1869 Generalintendant des Kaiserl. Hoftheaters, war ohne Zweifel ein ungewöhnliches poetisches und in einem bestimmten Umfange auch dramatisches Talent. Da dieses aber weder von der nationalen, noch von der individuellen Eigenthümlichkeit, sondern mehr nur von einem schulmäßigen Begriffe der Form des Schönen und des Dramas, sowie von einer Richtung des Modegeschmacks der Zeit bestimmt wurde, so konnten seine Dramen wohl vorübergehend große Erfolge, diese Erfolge jedoch keine Dauer haben. Er wurde noch überdies von der eigenthümlichen Schönheit des spanischen Dramas, doch auch hier vorzugsweise nur von der Sprach- und Gedankenschönheit, sowie von der Spitzfindigkeit der darin aufgeworfnen Probleme angezogen. Er war keineswegs ein unmittelbarer Nachahmer desselben, sondern suchte vielmehr eine ganz eigenthümliche Form auszubilden, bei der ihn die Entfaltung einer weichen Lyrik und einer schimmernden Rhetorik vorzugsweise leitete. Dies Alles trat zwar schon in seinem ersten veröffentlichten Drama „Griselbis" (1835) hervor, doch wurde es hier noch von kräftigeren Schönheiten, besonders von dem klaren, bedeutenden Aufbau und der wirksamen Charakterentwicklung überwogen, so daß Viele in diesem Erstlingswerk den Beginn einer ganz neuen dramatischen Aera und in seinem Verfasser einen neuen classischen Dichter begrüßen zu können glaubten. Doch fehlte es auch nicht an Anfechtungen; wenn man dieselben übertrieb, so haben, trotz der damaligen großen Erfolge, welche in Kurzem 8 Auflagen dieser Dichtung nöthig machten, die Tadler gegen die Enthusiasten doch Recht behalten. Halm's Triumphe beruhten zum Theil auch mit darauf, daß er den Hauptdarstellern seiner Stücke, besonders der Schauspielerin Rettich, höchst glänzende und dankbare Aufgaben stellte, so daß sie von ihnen auf Gastspielen mit Vorliebe zu Bravourleistungen gewählt wurden. Doch fanden die der Griseldis zunächst folgenden Stücke: „Der Adept" (1836), „Camoëns" (1837), „Imelda Lambertazzi" (1838) und „Ein mildes Urtheil" (1846) durchaus nicht den Beifall, der den durch Griselbis hoch erregten Erwartungen entsprochen hätte. Erst dem „Sohn der Wildniß" (1842) ward wieder eine ähnliche stürmische Aufnahme zu Theil, er erlebte 6 Auflagen. Sie schien den Beifall der ersten noch überbieten zu wollen. Die obengerügten

Fehler und Schwächen traten diesmal aber doch zu bedeutend aus dem schimmernden Gewande der Dichtung hervor, als daß nicht ein Theil seiner Verehrer zur Besinnung gekommen wäre. Der Zauber der weichen, musikalischen Sprache, der sentimentale und bestrickende Reiz der Empfindungen vermochte nicht über die Affectation der Natur und Natürlichkeit völlig zu täuschen. — Der Einfluß des spanischen Dramas, mit dem sich Halm jetzt ernster beschäftigte, was unter Anderem seine freie Bearbeitung von Lope's de Vega El villano en su ricon als „König und Bauer" hervorrief, zeigt sich besonders in seinen beiden nächsten Dramen Sampiero, (1844) und Maria de Molina (nach Tirso de Molina's La prudencia en la muger) (1847), die aber nur wenig ansprachen. Dafür errang 1854 „Der Fechter von Ravenna" wieder einen durch ganz Deutschland hinrauschenden und hinreißenden Erfolg, obschon die erste Vorstellung in Wien vor leerem Hause stattfand. Halm hatte nämlich diesmal seinen Namen verheimlicht. Die Behauptung eines baierschen Schulmeisters, Bacherl, daß eine von ihm am Burgtheater eingereichte und abgewiesene dramatische Arbeit hierbei benützt worden sei, von der Presse mit Eifer ergriffen und zu einem Ereignisse aufgebauscht, regte natürlich das Interesse für dieses Stück auf's mächtigste auf. Bacherl's Arbeit war zwar ganz stümperhaft, enthielt aber in der That einige Stellen, die Aehnlichkeit darboten. Er fand Partheigänger, der Streit wurde immer heftiger, so daß Halm es für seine Pflicht hielt, die Maske fallen zu lassen und sich über die Entstehungsart seines Stücks zu erklären, wobei er es auf das bestimmteste in Abrede stellte, das Bacherl'sche Machwerk jemals gesehen zu haben. Von den verschiedenen Stücken, die Halm noch veröffentlichte, hat nur noch das romantische Schauspiel: Wildfeuer einen weitertragenden Erfolg erzielt. Es reizte den Dichter, hier darzustellen, wie an einem als Knabe aufgewachsenen Mädchen das Geschlecht allmählich am Strahle der Liebe erwacht. Allein diese Darstellung konnte um so weniger ohne Lüsternheit bleiben, als Halm darin hauptsächlich durch den Contrast affectirter Männlichkeit und moderner und salonfähiger Sentimentalität zu wirken suchte. Niemand wird übrigens glauben, daß einem wildaufgewachsenen, im Land und Wald sich herumtummelnden Mädchenknaben der Unterschied der Geschlechter ein Geheimniß geblieben sein könnte. Die conventionelle Lüge hat aber zu allen

Zeiten ihre Liebhaber gefunden, wie es ja Viele giebt, die künstliche Blumen den natürlichen vorziehen. So hat denn Halm bei all seinem Talent, all seinem künstlerischen Formgefühl das östreichische Drama kaum wesentlich gefördert, wohl aber ein krankhaftes Element in dasselbe hineingetragen, welches noch manche seiner Nachblüthen geschädigt hat.

Ein ungleich männlicherer, auf das Politisch-Historische gerichteter Geist tritt aus den Dramen eines andern östreichischen Dichters hervor, der seine Anregungen aber hauptsächlich von den norddeutschen Dichtern der Zeit und von Byron, Lenau und den neueren französischen und jungdeutschen Poeten erhalten hatte. Alfred Meißner, geboren 15. October 1822 zu Teplitz, Enkel des sächsischen Romanschriftstellers A. G. Meißner, gab, nachdem er als Lyriker und Epiker sich schon einen Namen gemacht, der Bühne drei Werke, welche im Einzelnen nicht ohne dramatische Gestaltungskraft sind, im Ganzen aber diese gleichwohl vermissen lassen. Das Weib des Urias (1850) blieb sogar ganz vom Theater ausgeschlossen, das, trotz der Cultur des französischen Ehebruchsdramas, an dem Gegenstand Anstoß nahm. Dieser war übrigens durch die Behandlung, die Meißner dem heiklen Stoffe gegeben, gerechtfertigt, da er den Schwerpunkt des tragischen Conflicts in die Schwangerschaft Bathseba's gelegt hatte. Reginald Armstrong oder Die Macht des Geldes ist ohne Zweifel von Goethe's Clavigo, das Trauerspiel „Der Prätendent von York" von Schiller's Warbeck-Fragment beeinflußt. — Auch Franz Nissel, geb. 1831 in Wien, zeigt in einzelnen seiner Stücke, wie Heinrich der Löwe (1858) und Dido (1864) einen männlichen, idealen Zielen zustrebenden Geist, doch ohne genügende dramatische Kraft und Sinn für die Wirkung der Bühne. Er konnte es daher nicht über Achtungserfolge hinausbringen. Dagegen errang Joseph Weilen (eigentlich Weil), geboren am 28. December 1830 zu Tetin bei Prag, der begabteste der Nachfolger Halm's und männlicher als dieser in Empfindung und Auffassung, verschiedene größere Erfolge. Dies gilt gleich von seinem ersten Drama Tristan (1859), in dem er noch am meisten im Banne Halm's steht, von welchem er sich später zu emancipiren suchte. Bedeutender noch sind „Edda" (1865) und „Rosamunda" (1870), die ebenfalls über fast alle größeren Bühnen gegangen sind. In seinem Graf Horn (1870) wendete sich der Dichter

einer moderneren Auffassung und Behandlung zu, wie sie der Gegenstand auch bedingt. Ist seinen früheren Stücken eine gewisse Größe in der Anlage und Entwicklung der tragischen Conflicte zuzuerkennen, so erfreute er hier durch die geistreiche und lebensvolle Darstellung der dramatischen Situation. Es folgten Der neue Achilles (1872), Dolores (1874) und Heinrich von der Aue (1874).

Ungleich schwächlicher zeigte sich ein anderer Nachfolger Halm's, Otto Prechtler, geb. 21. Januar 1813 zu Grieskirchen in Oberöstreich, gest. 6. August 1881 zu Innsbruck. Er cultivirte in seinen Dramen hauptsächlich die lyrische Rhetorik; doch ist zu berücksichtigen, daß die meisten seiner Werke einer etwas früheren Periode angehören. So entstand sein Isfendiar schon 1843. Zu seinen besten Arbeiten werden: Die Rose von Sorrent (1849), Adrienne und Johanna von Neapel (1850) gerechnet. Adrienne hat wohl von allen am meisten dramatisches Leben und theatralischen Effect.

Ein noch erfolgreicheres Talent gewann die Wiener Bühne in Hermann Samuel Mosenthal. Obschon kein geborner Oestreicher, hat er sich mit seinem lebhaften Anempfindungsvermögen rasch in den eigenthümlichen Geschmack der Wiener Hauptstadt einzuleben gewußt. Am 14. Januar 1821 zu Kassel geboren, übersiedelte er 1850 nach Wien. Mosenthal war ein speculativer Kopf. Er überschlug, was damals in der Poesie und von der Bühne herab hauptsächlich Interesse erregte. Er fand eine Richtung zum Tendenziösen, auf die sociale Reform, eine andre auf die Natur und das Realistische vor, welche besonders in den Erfolgen der Auerbach'schen Dorfgeschichten und ihrer Nachahmung auf der Bühne zu Tage trat, daneben aber auch noch eine Neigung zu musikalisch-pathetischer Rhetorik, wie sie am voll- und wohltönendsten damals das Halm'sche Trauerspiel bot. Letzteres mochte seiner eignen dichterischen Disposition vielleicht am meisten entsprechen. War es nun aber nicht möglich, diese verschiedenen Tendenzen der Zeit zusammenzufassen und zu gemeinsamen Wirkungen zu verbinden? Der Versuch liegt nicht nur in „Deborah" (1849) vor, sondern ist von ihm hier einem Erfolge zugeführt worden, den er zwar nie wieder erreichte, der aber seine Stellung als dramatischer Dichter für immer begründet hat. In Deborah tritt das realistisch dorfgeschichtliche Element noch gegen das

Pathos des hohen Styls zurück. Im „Sonnenwendhof“ (1854) ist es dagegen zur Herrschaft gekommen. Kein Zweifel, daß der Erfolg von Dorf und Stadt dem Dichter mit die Anregung zu diesem Drama gegeben, welches mit Deborah den Höhepunkt seiner Dichtung bezeichnet. Hatte er sich in dieser gegen die religiöse Intoleranz zu Gunsten der Juden gewendet, so war sein erneuter Angriff auf sie in den „Deutschen Komödianten“ (1863) diesmal zugleich noch gegen das gesellschaftliche Vorurtheil gerichtet, unter dem der Schauspielerstand so lange zu leiden gehabt und in gewisser Weise immer noch litt. Doch nicht nur das Geschichtliche, auch das Poetische wurde hier dem gewöhnlichen Bühneneffecte schon im hohen Maße zum Opfer gebracht und ganz wunderlich nahm es sich aus, hier die Haupt- und Staatsaction, diesen wilden Mischmasch fremder Einflüsse, als das Refugium des patriotischen deutschen Geistes gegen die Bühnenreform der Neuber in Schutz genommen und ihren Vertreter Ludovici als Märtyrer desselben gefeiert zu sehen. Es war nicht das einzige Künstlerdrama des Dichters. „Ein deutsches Dichterleben“, die Liebe Bürger's und Molly's behandelnd, war ihm vorausgegangen (1851), doch ohne Erfolg. Zu seinen begünstigteren Dramen müssen noch Pietra (gedr. 1865) und Der Schulz von Altbüren (gedr. 1868) gerechnet werden, während Cecilia von Albano, Düvecke, Isabella Orsini, Maryna, Parisina sich fast nur mit Achtungserfolgen begnügen mußten. Dagegen hat der am 17. Februar 1877 zu Wien gestorbene Dichter auf dem Gebiete der Operndichtung noch manchen Erfolg zu verzeichnen gehabt, wofür ich nur an die Texte zu Flotow's Lustigen Weibern von Windsor und zu Kretschmar's Folkungern erinnern will. Seine Werke erschienen 1877 bis 1878 in 6 Bänden gesammelt.

Ein viel versprechendes Talent schien dem Drama 1863 in Ferdinand von Saar, geb. 30. September 1833 zu Wien, in der Doppeltragödie „Heinrich IV.“ aufzugehen, die sich der Bühnendarstellung freilich entzog. Nur eine einzige dramatische Dichtung desselben ist aber bis jetzt wie ich glaube zur Aufführung gelangt, das Trauerspiel Die beiden Witte (1875 am Wiener Burgtheater).

Im Lustspiele schloß sich zunächst J. Lederer, geb. in Prag gest. 31. Juli 1876 in Dresden, mit seinen „Kranken Doctoren“, den „Häuslichen Wirren“ und „Geistiger Liebe“ der Bauern-

feld'schen Richtung an, nur daß er seine Stärke fast ganz im witzigen Dialog suchte. Etwas größere Erwartungen erregte Eduard Mautner, geb. 13. November 1824 zu Pest, mit seinem „Preislustspiel" (1851), die aber kaum von seinem Drama: „Eglantine" (1863) gerechtfertigt wurden, das durch die Wolter in Wien eine Zeitlang Zugstück geworden ist. Mautner war ein leichtes Bühnentalent, dem aber Empfindungskraft abging. Vorübergehende Erfolge erzielten noch einige seiner kleineren Lustspiele, darunter „Eine Frau, die an der Börse spielt".

Im kleineren Genre zeichnete sich später ein Dichter aus, der seine dramatische Carriere mit dem Volksstück begonnen hatte. Siegmund Schlesinger (geb. 1825 zu Presburg) gewann durch das kleine Drama „Mit der Feder" rasch einen Ruf, den er sich durch verschiedene andere kleine Stücke, wie: „In den Rauchwolken", „Wenn man nicht tanzt", „Mein Sohn" ꝛc. zu erhalten gewußt. Besondern Beifalls erfreute sich noch „Die Gustel von Blasewitz". Auch einigen größeren Versuchen: „Der Hausspion" und „Das Trauerspiel eines Kindes" hat es nicht an Anerkennung gefehlt. Schlesinger zeichnet sich durch Feinheit der psychologischen Beobachtung und geistreiche Behandlung des Dialogs aus. — Ein ungleich robusteres, nur auf Situationswitz und chargirte Charakteristik ausgehendes Talent zeigte sich in dem leichtfertig fruchtbaren Julius Rosen (sein eigentlicher Name ist Nicolaus Duffsky), geboren 8. October 1833 zu Prag. Von seinen vielen, von den Bühnen mit Behagen aufgenommenen Stücken, welche seit 1870 bandweise gesammelt erscheinen — es liegen wohl schon an 16 Bände vor —, seien Hohe Politik (1864), Nullen (1866), Kanonenfutter (1869), Schwere Zeiten (1872), Größenwahn (1877) hervorgehoben. Es fehlt in Oestreich dem Drama jetzt sehr an Talenten, nur in Michael Klapp hat sich wieder ein solches in dem Lustspiele Rosenkranz und Güldenstern, besonders durch die Behandlung des ersten Actes, angekündigt.

Wohl haben noch einige größere norddeutsche Dramatiker, wie Laube, Hebbel und Wilbrandt, lange größeren Einfluß auf das Wiener Theater gewonnen, sie gehören aber doch geistig dem norddeutschen Drama an, daher ich sie auch erst bei diesem berücksichtigen werde.

XV.

Das Drama unter den Epigonen und Originalen bis zum Hervortreten der jungdeutschen Dramatiker.

Hagemeister. Destouches. — Ludwig Robert. — Fr. Kind. Alex. Wolff. Salice-Contessa. — Theodor Körner. Georg Reinbeck. — Adolph Müllner. Ernst v. Houwald. — Raupach. — L. Uhland. — J. v. Auffenberg. — Mich. Beer. Fr. v. Uechtritz. E. v. Schenk. — Neue Einflüsse. — H. Heine. K. Immermann. — Fr. Rückert. — Aug. v. Platen. — J. v. Eichendorff. — G. A. v. Maltitz. — Chr. D. Grabbe. — G. Büchner. — Maria Amalia Herzogin von Sachsen. — Ed. Devrient. — Julius Mosen. — Richard Wagner.

Der Einfluß Schiller's und Goethe's hat sich auf der Bühne in nichts so bedeutend gezeigt, als in der Pflege des historischen Dramas. Ich habe einen Theil dieser reichen Nachfolge schon bei der Betrachtung des Ritterdramas, des Dramas der Romantiker und der im Gefolge Kotzebue's stehenden Bühnenpraktiker zu berühren gehabt. Hier mag zur Ueberleitung in den vorliegenden Zeitraum nur noch zweier dem vorigen Jahrhundert mit angehörenden Männer gedacht werden, welche mit ihren Arbeiten poetische Zwecke, wenn auch vielleicht nicht immer verfolgten, so doch zu verfolgen glaubten.

Joh. Gottfr. Lucas Hagemeister, geb. 15. Jan. 1762 zu Greifswald, gest. 4. Aug. 1807, schrieb schon als Student verschiedene dramatische Dichtungen, die aber verloren gegangen sind. Das Schauspiel: Die Jesuiten (1787) ist das erste von ihm bekannte Stück. Mehr noch als dieses ist aber Johann von Procida (1791) von dem jetzt von Frankreich herüberwehenden Geist angeregt worden. Pausanias' Tod ist sogar von der Idee des Republikanismus erfüllt. Sonst hat sich noch Waldemar, Markgraf von Schleswig (1793), ein Ritterschauspiel, besondern Beifalls zu erfreuen gehabt, das zwei Auflagen erlebte. Auch Das Gelübde, Beitrag zur Darstellung des Mittelalters (1795), fand noch 1801 in einer als Schauspiel behandelten Bearbeitung seinen Weg auf das Königliche Berliner Theater.

Auf ein engeres Gebiet schränkte sich Joseph Anton von Destouches ein, ein Verwandter des bekannten französischen Dramatikers, geb. 12. März 1767 zu München, gest. daselbst 10. Dec. 1844, in-

sofern er fast nur Stoffe der baierschen Geschichte behandelt hat, wie das Schauspiel „Friedrich der Vierte oder der Fanatismus in der Oberpfalz" (1795), dem 1804: Die Rache Albrecht's III., 1806: Graf Arco, 1820: Arnulph, König von Baiern und 1822: Zenger folgten.

Wenn aber das Beispiel unserer beiden großen Dichter auf die sich an sie anlehnenden späteren Talente schon verwirrend durch den von ihnen aufgestellten Grundsatz wirken mußte, daß jedes Kunstwerk seine besondere, aus der eigenthümlichen „Keimkraft der Natur seines Stoffs" entwickelte Form verlange, ein Grundsatz, der besonders bei den Dramen Goethe's in der Verschiedenheit ihrer Form und Gestalt zu so bedeutendem Ausdruck kam, während sich bei Schiller wieder in der Verschiedenheit der Auffassung seiner Stoffe das Unsichere seiner Kunstansicht darlegte — so mußte die Verwirrung doch noch größer werden, als die Romantiker das Schwergewicht des Poetischen in die Ursprünglichkeit und Eigenthümlichkeit legten. Zu dem Schwanken zwischen den mannichfaltigen Mustern, die man dort schon vor Augen hatte, trat nun noch das Streben nach Originalität, das sich ebenfalls wieder vorzugsweise auf die Form warf. Epigonen und Originale liefen dicht neben einander her und verschwammen wohl auch vielfach in einander.

Dies trat zunächst in recht auffälliger und bedenklicher Weise bei einem der reichen jüdischen Berliner Gesellschaft angehörenden jungen Dichter Ludwig Robert, geb. 16. Dec. 1778*) hervor. Sein Vater, Lewin Marcus, der sich den Namen Tornow beigelegt hatte, den Robert selbst wieder abwarf, hatte ihn zwar zum Kaufmann erziehen lassen. Der ästhetische, geistreiche Kreis, der sich um seine um sieben Jahre ältere Schwester Rahel, die spätere Gattin Varnhagen von Ense's, gebildet, weckte in ihm jedoch die Neigung zum Studium und zur Schriftstellerei. Man wird einem Manne, der seinen Glauben nicht wegen äußerer Vortheile, sondern, wie es scheint, nur aus Beweggründen des Herzens wechselte (worin ihm übrigens seine Schwester Rahel vorausging), Gemüth nicht absprechen können, gewiß aber war das, was man im Gegensatze dazu Geist nennt, bei ihm in einseitiger Weise zur Entwicklung gekommen. Sein erstes Stück Die

*) Siehe Gödeke Grundriß, 3. S. 424.

Ueberbildeten (1804) war eine Nachbildung der Molière'schen précieuses ridicules, ein kleines satirisches Lustspiel, das seine Spitze gegen gewisse Auswüchse der tonangebenden Romantiker gerichtet hatte. Unbedeutend an sich, machte es durch die Tendenz und die Anspielungen auf vorhandene gesellschaftliche Zustände einiges Aufsehen, so daß es ihm nicht an Nachahmungen fehlte, wie z. B. „Die Griechheit" von Julius v. Voß beweist. Nachdem er noch eine Oper, nach einem Gozzi'schen Stoffe, gedichtet und das französische Trauerspiel Omaris von Baour Lormion übersetzt hatte, schrieb er die biblische Tragödie Die Tochter Jephta's (1813 in Prag aufgef., 1820 gedr.), in der er nun selbst nach dem Beispiel der Romantiker dem in Jamben gedichteten Haupttheil eine Menge verschiedener lyrischer Versformen beimischte. Auch hier fehlte es aber nicht an Tendenz und an Zeitbeziehung. Der dramatische Werth ist gering. Tragisch ist ja das Schicksal der unglücklichen Tochter Jephta's nicht, da sie nur als das schuldlose Opfer des voreiligen Gelübdes ihres Vaters fällt. Um es dazu zu machen, faßte es der Dichter, ohne es selbst zu wissen, im Sinne des damals in die Mode gekommenen Schicksalsdramas auf. In einem, seinem nächsten Drama, dem Trauerspiele Die Macht der Verhältnisse (1815 aufgef., 1819 gedr.), vorausgeschickten Briefe verwahrt er sich zwar ausdrücklich gegen eine solche Unterstellung, indem er sich gradezu gegen den Gebrauch, der neuerdings vom Schicksal gemacht werde, erklärt. Gleichwohl läuft selbst hier wieder das Tragische auf etwas Aehnliches hinaus, da Weiß, der Held dieses Stücks, ja nur aus Unkenntniß des Sachverhalts durch die Macht der Verhältnisse der Mörder seines natürlichen Bruders wird und er sich in demselben Augenblicke vergiftet, da die Nachricht seiner Begnadigung schon auf dem Weg zu ihm ist. Ueberhaupt bricht der Dichter durch das eingemischte Motiv des Brudermords der gegen ein gesellschaftliches Vorurtheil gerichteten Tendenz seines Stücks die Spitze ab, die ohnedies schon in schwachen Händen war, da der Dichter dieses Vorurtheil nur zu Gunsten eines andern bekämpft. Oder ist es nicht eben so gut ein Vorurtheil, die Herstellung beleidigter Ehre von der Entscheidung der Waffen abhängig zu machen, als es die Anmaßung des Adligen ist, den von ihm beleidigten Bürgerlichen diese Genugthuung wegen des zwischen ihnen bestehenden Standesunterschieds zu verweigern? Das Stück ist in sofern von einiger Be-

deutung, als es ein Vorläufer des späteren socialen Tendenzdramas ist. Es machte daher in den gesellschaftlichen Kreisen einiges Aufsehen. Auf der Bühne aber blieb es ohne Erfolg. Der Dichter scheint, hierdurch entmuthigt, den Kothurn nicht wieder bestiegen zu haben. Dagegen trat er im Lustspiel und in der satirischen Posse noch wiederholt auf. Hiervon war Kassius und Phantasus (1825) gegen die Zugstücke gerichtet, Staberl in höheren Sphären gegen die Staberllieder und den Modegeschmack. Die Lustspiele Blind und lahm, Er wird zur Hochzeit gebeten und Der todte Gast kamen 1819, 1823 und 1828 in Berlin auf dem Königlichen Theater zur Aufführung, desgleichen verschiedene Uebersetzungen.

Ein ungleich schwächlicherer, auf der Bühne aber von einigen Erfolgen gekrönter Dichter, den seine poetischen Absichten in die verschiedensten Richtungen zogen, war Joh. Friedrich Kind, geb. 4. März 1768 zu Leipzig, gest. 25. Juni 1843 zu Dresden, wo er sich seit 1793 niedergelassen hatte. Schon 1802 erschien ein Band „Dramatischer Gemälde" von ihm, dem 1803 „Das Schloß Anklam", eines der frühesten Schicksalsdramen, folgte. Einen größeren Erfolg erzielte er aber erst mit dem als „malerisches Schauspiel" bezeichneten Van Dyk's Landleben (1816 aufgef., 1817 gedr.). Doch würde weder dies, noch sein Nachtlager in Granada (1818), noch Schön Ella (1828) seinen Namen im Gedächtniß der Nachwelt erhalten haben, wenn die Musik C. M. v. Weber's zu seinem Freischütz (1821) denselben nicht unsterblich gemacht hätte.*) Doch darf nicht geleugnet werden, daß auch der glückliche volksthümliche Text nicht wenig zur Popularität dieser Oper mit beitrug.

Etwas später als dieser romantisch angehauchte Dichter trat Pius Alexander Wolff, geb. am 3. Mai 1784 zu Augsburg, gest. 28. Aug. zu Weimar, wo er länger (bis 1816) mit seiner Gattin zu den

*) Dies gilt noch entschiedener für Helmina von Chézy, geb. Klenke, geb. 26. Januar 1783 zu Berlin, als Dichterin der Euryanthe. Sie erhielt ihre geistige Ausbildung hauptsächlich in Paris, wo Mad. de Genlis sich ihrer nach dem Tod ihrer Mutter angenommen hatte. 1805 heirathete sie den Orientalisten Chézy. 1810 kehrte sie mit diesem nach Deutschland zurück, wo sie ein unstätes Leben führte und von 1817—23 sich auch mit in Dresden aufhielt. Sie starb 1856 erblindet zu Genf. Außer verschiedenen anderen Dichtungen hat sie noch ein Drama „Eginhard und Emma" selbständig geschrieben, ein andres, „Die Silberlocke im Briefe", aber nach Calderon bearbeitet.

vorzüglichsten Darstellern des Goethe'schen Theaters gehörte, als Dramatiker auf. Er debütirte 1804 mit dem Lustspiel Die drei Gefangenen, dem 1810 Cesario und 1817 das einactige Schauspiel Pflicht um Pflicht folgten. Alle diese Stücke sind, wie das nach Calderon bearbeitete Lustspiel Schwere Wahl und das nach Cervantes gedichtete romantische Schauspiel Preziosa, in Nachahmung des spanischen Dramas geschrieben. Auch ihm sicherte als Dramatiker nur Weber durch seine Musik zu dem letztgenannten Stück, das von Iffland schon abgelehnt worden war, die Unsterblichkeit. Von seinen späteren Arbeiten hatten nur noch die im modernen Geschmack geschriebenen Lustspiele Die Steckenpferde (1825), Der Mann von fünfzig Jahren (1828), nach einer Novelle Goethe's, und Der Kammerdiener (1829) einen, wenn auch nur kurzen Erfolg.

Ein anderes mäßig beanlagtes, aber von poetischen Antrieben ausgehendes, doch ganz auf das Lustspiel beschränktes Talent jener Zeit war Karl Wilhelm Salice-Contessa, geb. 19. Aug. 1777 zu Hirschberg, gest. 2. Juni 1825 zu Berlin. Sein erstes Stück, das einactige Lustspiel Das Räthsel (1809), fand bei aller Einfachheit durch die Sinnigkeit und Gefälligkeit der Behandlung eine sehr beifällige Aufnahme, so daß es fast über alle Bühnen gegangen ist. Wie die meisten seiner Spiele ist es in gereimten Versen verfaßt, eine Form, die damals beliebt war. Tieck, der ihn schätzte, bedauerte nur, daß ein so feines Talent, das Alles zu besitzen schien, was zu einem guten Lustspiel gehört, die Sache so leicht nahm und nicht eine größere Vertiefung erstrebte. Zu seinen beliebteren Arbeiten gehörten noch außerdem Der unterbrochene Schwätzer (1809), Ich bin mein Bruder (1819) und Das Quartettchen im Haus. Sie sind mit all seinen übrigen Stücken in den von seinem Freund E. v. Houwald 1826 herausgegebenen „Sämmtlichen Schriften" (9 Bde.) enthalten.

Ganz im Banne der Schiller'schen Dichtung stand, was seine ernsten Dramen betrifft, der Sohn von des großen Dichters erprobtesten Freunde, Theodor Körner (geb. 23. Sept. 1791 zu Dresden). Er studirte ursprünglich Bergwissenschaft, wendete sich dann der Jurisprudenz zu, um 1810 sich völlig der Schriftstellerei zu widmen. Er übersiedelte damals nach Wien, wo er auf Empfehlung Kotzebue's am Kaiserlichen Theater als Dichter Anstellung fand. Hier entstanden wohl auch die meisten seiner dramatischen Arbeiten, welche zwar die

Leichtigkeit seines Talents, keineswegs aber Tiefe erkennen lassen. Seine Anlehnung an Schiller war doch nur äußerlich. Es war nur dessen Jambenpathos, dessen Schwung der Empfindung, welchen er nachstrebte. Im Lustspiele ahmte er dagegen das Kotzebue'sche gereimte Verslustspiel nach. Trotz ihrer inneren Leere, hatten seine Stücke fast alle Erfolg, sowohl die Lustspiele (Die Braut, Die Gouvernante, Der Vetter aus Bremen, Der Nachtwächter) als die Trauerspiele: Toni, Hedwig oder die Banditenbraut, Rosamunde und Zriny. Später wurden sie noch durch den Glanz seiner patriotischen Lieder und seines Heldentodes (er fiel in einem Gefecht, am 26. Aug. 1813, bei Gadebusch) mit verklärt, so daß man dieselben sogar den Werken unserer classischen Dichter zugesellt hat — eine Bezeichnung, mit welcher Buchhändler und Theaterspeculation bei uns überhaupt sehr freigebig gewesen sind. Zriny und Rosamunde, seine besten Stücke, erschienen bereits 1814 im Druck. 1815 folgte eine Sammlung seiner sämmtlichen dramatischen Arbeiten unter dem Titel „Dramatische Beyträge", welche bis 1821 fünf Auflagen erlebten. 1834 erschien zum ersten Mal eine Ausgabe der sämmtlichen Werke mit der Biographie von Amad. Wendt, 1858 (Berl.) die vollständigste mit biographischen und literarischen Beilagen von Ad. Wolff.

Ein kaum minder eifriger Verehrer Schiller's war Georg Reinbeck, geb. 11. Oct. 1766 in Berlin, gest. 1. Jan. 1849, wie sich derselbe ja auch als Gründer des Schillervereins in Stuttgart verdient gemacht hat. Nachdem er längere Zeit (von 1792—1805) in Rußland als Lehrer gewirkt, ließ er sich (1806) zunächst in Weimar nieder, um dann nach Stuttgart überzusiedeln, wo er 1811 eine Anstellung am dortigen Gymnasium als Professor der deutschen Literatur erhielt, als welcher er das Interesse dieser letzteren kräftig zu fördern suchte. Doch auch als dramaturgischer Schriftsteller erwarb er sich damals große Verdienste, indem er gegen die drohende Verflachung des Geschmacks die ideale Richtung vertrat. Es mögen von seinen hierhergehörigen Schriften nur die „Ueber den Werth der Schaubühne für die Menschheit" und „Briefe über den gegenwärtigen Zustand der deutschen Bühne" genannt werden. Als dramatischer Dichter fehlte es ihm aber an Kraft des Talents. Seine Stücke, meist Lustspiele — Die Virginier; Die Doppelwette oder er muß sich malen lassen; Der Schuldbrief; Der Quartierzettel; Unbesonnenheit

und gutes Herz ꝛc. hatten, wie es scheint, keine weite Verbreitung. Ich finde im Hamburger Theater kein einziges seiner Stücke erwähnt. Im Berliner Hoftheater wurde nur „Er muß sich malen lassen" (1811), in Dresden das Trauerspiel Gordon und Montrose (1817) gespielt. Seine dramatischen Werke erschienen Cobl. 1817—22 in sechs Bänden gesammelt.

Eine um so größere Wirkung übte ein Dichter aus, welcher einen der Auswüchse der Romantik mit speculativem Bühnenverstand und grade so viel Talent ergriff, um damit nicht nur große, wenn auch nur vorübergehende Wirkungen hervorzubringen, sondern auch über seine poetischen Absichten zu täuschen und längere Zeit in den Augen Vieler für einen großen Dichter zu gelten. Amadeus Gottfried Adolph Müllner,*) mütterlicherseits ein Neffe Bürger's, wurde am 18. Oct. 1774 in Langendorf bei Weißenfels geboren. 1789 bezog er Schulpforta, wo er sich besonders in der Mathematik und Reimlehre hervorthat, was sich Beides in einem Gedicht über die Entstehung der elliptischen Curve aus der Kreislinie documentirte. Es ist auch sonst bezeichnend für die Natur seines poetischen Talents, da es bewies, daß er mit Leichtigkeit Verse über Alles zu machen im Stande sein werde. In Leipzig, wo er seit 1793 die Rechte studirte, wurde er von der Criminalistik und der Psychologie angezogen, was ebenfalls wieder charakteristisch für seine spätere Dichtung ist, in der das criminalistisch-psychologische Interesse vorherrscht. Schon damals schrieb er manches Poetische. Das bedeutendste davon ist ein Roman, der, wie der Titel: „Incest" (1799) schon verräth, einen verbrecherischen Gegenstand, die Ehe eines Bruders mit seiner Schwester, behandelt. Wie später auf Wunsch der Wiener Theaterdirection bei seinem ersten epochemachenden Drama, in dem ein ähnliches Verhältniß wiederkehrt, war es ihm auch hier ein Leichtes, auf Wunsch seines Verlegers den tragischen Ausgang in einen heiteren zu verwandeln. Mit den poetischen Antrieben und Absichten eines solchen Dichters wird man es bei aller Ernsthaftigkeit, mit der er dieselben zur Schau trug, sicher nicht Ernst nehmen dürfen. Nach beendigten Studien kehrte Müllner nach Weißenfels zurück, um sich der advocatorischen Praxis zu widmen. Bald aber lebte er ganz

*) Ad. Müllner's Werke. Supplementb. 1—4. Meißen 1830. I. Müllner's Leben, Charakter und Geist von Dr. Schütz.

der Schriftstellerei, zunächst der juristischen. Durch das Studium der französischen Sprache wurde er aber auch wieder zur Dichtung, diesmal zum Drama geführt. Ein Liebhabertheater, an dem er sich gleichzeitig betheiligt und das er bald ganz unter seine Herrschaft gebracht hatte, gab weitere Anregung. Er versuchte sich für dasselbe im Lustspiel, wobei er sein Reimtalent glänzen ließ. Es entstanden so vom Jahre 1809 an: Der angolische Kater (1809), Die Vertrauten (1812), Die Zurückkunft aus Surinam (1812), Die großen Kinder (1813), Der Blitz (1814), Die Onkelei (1817) (gedruckt in Spiele für die Bühne 1815 und in Schauspiele von Müllner. Wien 1816—17); zum Theil nur Bearbeitungen französischer Stücke. Im Jahre 1812 trat Müllner mit seinem ersten Trauerspiel auf: Der neun und zwanzigste Februar für das er die Werner'sche Technik in dessen „Vier und zwanzigsten Februar" und die darin herrschende Schicksalsstimmung und -spannung zum Vorbild nahm. Wie in diesem findet man auch hier ein von einer heimlichen Schuld belastetes Ehepaar; wie in ihm die Frau den Mann, erwarten hier beide ihr in einem furchtbaren Unwetter ausbleibendes einziges Söhnchen. Wie bei Werner tritt auch bei Müllner durch Nacht und Sturm plötzlich ein Wandersmann auf, um die schon unheimliche Situation noch unheimlicher zu machen. Wie dort gewinnt es anfänglich den Anschein, als ob der Fremde Glück in das Haus bringen sollte, wie dort ist grade er es, durch den nun das drohende Schicksal über die Unglücklichen hereinbricht. Walter Horst hat Sophie gegen den Willen des Vaters geheirathet, Sophie mit dieser Ehe sogar einen diesem letzteren gegebenen Eid gebrochen — allerdings in der Meinung, daß der Alte inzwischen anderen Sinnes geworden sei. Der Schreck dieser Nachricht bewirkt dessen Tod, was beide erkennen läßt, daß sie doch gegen den Willen desselben gehandelt haben. So leben sie denn in Gewissensbissen neben einander hin. Jedes Unglück, das sie trifft, müssen sie um so mehr ihrer Verbindung zur Last legen, als es jedes Mal auf den Tag seines Todes — den glücklicher Weise nur alle vier Jahre eintretenden Schalttag fällt. Dieser ist natürlich grade jetzt wiedergekehrt. Diesmal aber soll das unselige Geheimniß, das hinter dem Allen sich birgt, endlich enthüllt werden. Sie erfahren nämlich, daß sie Geschwister sind. Unfähig, einander oder ihrem Kinde, einem wahren Musterknaben verhimmelnder Originalitätssucht, entsagen zu können, reißt

in dem Manne ein fürchterlicher Entschluß, zu dem der Gedanke ihm in sentimentaler Weise von diesem Knaben in die Seele geworfen wird. Er tödtet ihn mit demselben Messer, das dieser kurz vorher vor unseren Augen geschliffen — und ist dann bereit, sich selbst dem Gerichte zu stellen, während die Frau, die in dem Allen die Erfüllung eines furchtbaren Traumbildes sieht, mit dem sie den ganzen Abend schon sich und uns geängstet, der Hinrichtung beizuwohnen entschlossen ist — denn

Wenn Dein Haupt zu meinen Füßen
Rollt, wie ich's im Traume sah,
Dann ist mein Erlöser nah
Und mein Auge wird sich schließen.

Müllner sprach 1814 seine Ansicht vom Schicksal in folgenden Worten aus:

„Das Ahnen einer höheren Weltordnung, mit welchem das Erdenleben durch unsichtbare Fäden verknüpft ist, ist ein stillbewahrtes Eigenthum jeder menschlichen Brust. Die Fäden sichtbar werden zu lassen dem inneren Sinn und so jenes Ahnen zur lebendigen Empfindung zu steigern, welche die todte Lehre nicht ersetzen kann, ist unfehlbar ein würdiger Vorwurf der tragischen Kunst und kann wie mich dünkt, einer der möglichen Gattungen von Tragödien füglich als Hauptzweck angewiesen werden."

Wäre Müllner in der Ausführung nicht weiter gegangen, als er es hier in Aussicht nimmt, so würde sich gegen diese Ansicht wohl kaum etwas einwenden lassen. Auch die Darstellung des Fortwirkens der bösen That würde annehmbar sein, so weit es der dramatischen Form entspricht. Allein Müllner führt hier eine Vorausbestimmung ein, mit der sich die Freiheit des Willens und die Zurechnungsfähigkeit nicht mehr verträgt. An je unbedeutendere Erscheinungen und Vorfälle er die vorausgesagten Schicksale anknüpft, um so entschiedener muß die starre Nothwendigkeit des Verlaufs grade hervortreten. Ueber die geschmacklose Häufung der Gräuel am Schluß, die diesem Stück etwas Fratzenhaftes giebt, ist kein Wort zu verlieren.

In der Hauptsache kehren all diese Fehler auch in dem Hauptwerke des Dichters wieder, dem vieractigen Trauerspiele Die Schuld, welches 1813 zuerst auf der Bühne, 1816 im Druck erschien und eine so große Wirkung hervorbrachte, daß es in's Französische, Ungarische und mehrmals in's Englische übersetzt worden ist. Iffland, welcher in dem vorigen Stücke bei allem Widerwärtigen doch das theatralische

Talent des Dichters erkannte, hatte denselben zu einem größeren, den ganzen Abend füllenden Spiel dieser Art aufgefordert, Müllner diesem Verlangen aber durch die vorliegende Dichtung entsprochen. Es erinnert auch hier wieder Vieles an Werner und an das vorige Stück. Wieder sehen wir eine von einem geheimnißvollen Verbrechen belastete Ehe, wieder ist hier die Gattin um die Rückkehr des Mannes besorgt, wieder zeigt sich derselbe Gebrauch unheimlicher Ahnungen, Anzeichen, Träume. Dazwischen erscheint wie im vorigen Stück ein Sohn, dem die unheimliche Ankunft eines Fremden folgt, welcher nicht nur die gewußte Schuld, sondern auch noch eine diese vergrößernde unbewußte an's Licht zieht. Mit einem Wort, es ist dieselbe Technik, es sind ähnliche Motive, nur in einem wesentlich anderen Costüm, einem wesentlich anderen Colorit, reicher ausgeführt, zu neuen, glänzenderen Effecten entwickelt. Freilich hat diese der Dichter nur auf Grund der complicirtesten, gesuchtesten und unwahrscheinlichsten Voraussetzungen erreicht, was jedoch nicht sofort in die Augen fällt, weil er sie erst nach und nach dem in unheimlichste Spannung versetzten Zuschauer enthüllt. Seine Kunst und die Anziehungskraft seines Stücks liegt hauptsächlich in der dunklen Andeutung und geschickten Verschleierung unheimlicher Seelenzustände und verbrecherischer Verhältnisse, die sich durch gewandte Verknüpfung der Thatsachen ganz allmählich in einer selbst für die Thäter noch ungeheuerlichen Weise enthüllen. Müllner hat, nur in einer auf den raffinirtesten und dabei rohesten Bühneneffect speculirenden Weise hier die Technik ergriffen, und angewendet, die Schiller so sehr an dem König Oedipus bewunderte und die er auch selbst, freilich hierin noch weit unter dem Vorbild bleibend, in seiner Braut von Messina zur Anwendung brachte, welche letztere ohne Zweifel, worauf ja der Titel und die Grundidee hinweist, auf das Müllner'sche Stück mit eingewirkt hat, was, nur in anderer Beziehung, auch für die „Albaneserin" (1820) des letzteren gilt, in der so wie hier zwei Brüder in leidenschaftlichen Haß durch die Liebe zu derselben gerathen. Doch spielen in diese Verhältnisse auch eigne Erlebnisse Müllner's herein, der ja selbst der Rival eines älteren, von ihm gehaßten Bruders war und das Mädchen, um welches sie stritten, nach dem Tode des letzteren heirathete. Dieses Verhältniß hat in der Schuld und in der Albaneserin aber einen wesentlich verschiedenen Charakter gewonnen. Dort sind die beiden Brüder, die ihre Verwandtschaft nicht kennen, ursprüng-

lich Freunde. Erst die Schönheit der Gattin des einen verwandelt diese Freundschaft in Haß, so daß nun der andere, um dessen Weib in Besitz zu nehmen, denselben ermordet, diese in der Vorgeschichte des Stückes liegende That aber geschickt zu verhüllen weiß. In der Albaneserin dagegen liebt zwar der eine Bruder ebenfalls das Weib des andern und wird von ihm wieder geliebt — beide unterdrücken jedoch dieses Gefühl, bis die Nachricht von dem Tode des Gatten ihrer Liebe Berechtigung zu geben scheint. Diese Nachricht erweist sich aber als falsch. Der rückkehrende Gemahl ist indeß edelmüthig genug, seinem Recht und seinem Glück angesichts der Lage, welche er vorfindet, zu entsagen. Er giebt sich den Tod. Dies vermag nun der Bruder nicht zu ertragen, zumal er in diesem Selbstmorde die Erfüllung eines seit lange auf ihrem Hause lastenden Fluches erkennt, dem er sich nun auch selbst unterwirft, indem er die Manen des Bruders zu versöhnen, seinem Leben gleichfalls ein Ziel setzt. Das Stück klingt an das Grundmotiv von Southern's Isabella or the innocent adultery an.

Sowohl „Die Schuld," als „Der neun und zwanzigste Februar" riefen Parodien hervor. Die unter dem Titel „Eumenides Düster" von Ludwig Stahlpanzer in die Werke Müllner's mit dessen Willen aufgenommene Parodie rührt von einem Heimathgenossen desselben, Namens Anton Richter, her. Es ist eine breite und ziemlich witzlose Arbeit. Die bedeutendste gegen das Schicksalsdrama gerichtete Parodie ist Platen's „Verhängnißvolle Gabel". Der Einfluß des spanischen Dramas zeigt sich in beiden der vorgedachten Dichtungen Müllner's, insofern sie in gereimten, meist vierfüßigen Trochäen geschrieben sind, die stellenweise mit kürzeren wechseln. Müllner zeigt in der Behandlung derselben eine gewisse Virtuosität, die sich aber leichtfertig gehen läßt. Er liebt es mit Bildern zu spielen und seinen Gedanken, die oft nur Gemeinplätze sind, eine epigrammatische Spitze zu geben. Der im Ganzen geschickte Aufbau, die künstlich auf Spannung ausgehende Behandlung und das wirkungsvolle Colorit haben aber doch wohl am meisten zum Erfolg dieser Dichtungen beigetragen. In der Schuld hat der Dichter das Unheimliche und Grausige durch sanfte, edle Empfindungen zu mildern gesucht, neben den düsteren werden hier auch hellere Farben verwendet, was schon allein durch den mit hereingezogenen Gegensatz südlichen und nordischen Lebens bedingt wurde.

Dieser Sinn für Colorit und für den Charakter desselben ist auch an seinem zwischen der Schuld und der Albaneserin (1820) mitteninne liegenden „König Yngurd“ (1816) wieder zu loben, der aber ganz in der nordischen Welt spielt. Er ist in gereimten Jamben geschrieben und sichtbar von Oehlenschläger beeinflußt. Im Gegensatz zu den übrigen Tragödien des Dichters beruht hier der Conflict auf der Liebe zweier Frauen zu einem und demselben Mann. Es gehört aber mit zu den Fehlern des Stücks und erklärt die geringe Wirkung, welche es ausübte, daß dieses Verhältniß allzusehr im Hintergrunde der Darstellung bleibt, um ein lebhafteres Interesse erregen zu können. Der Dichter fand hier nicht die genügende Ausbeute, um seinen hauptsächlichsten Kunstgriff anzuwenden, ein in der Vergangenheit liegendes Geheimniß in spannungerregender, unheimlicher Weise zur Entwicklung zu bringen. An dem Apparat dazu hat er es aber nicht fehlen lassen. Träume, Ahnungen, Anzeichen brechen von allen Seiten herein. Das Stück bot noch überdies der Darstellung manche Schwierigkeiten, und ohne die Begeisterung Eßlair's für die Rolle des Yngurd würde es wohl ebenfalls nur ein so kurzes Glück auf der Bühne gehabt haben, als seine Albaneserin, die nichtsdestoweniger in einem Jahre vier Auflagen erlebte.

Müllner, der schon immer kritisch und dramaturgisch thätig gewesen war und von dem abgelegenen Weißenfels aus durch journalistische Betriebsamkeit einen großen literarischen Einfluß ausgeübt hatte, der vornehmlich auf seine eigne Verherrlichung und die Herabsetzung andrer hervortretender Talente gerichtet war, übernahm von 1820 an die Redaction des Cotta'schen Morgenblatts. Der Mißbrauch, den er von dieser Stellung machte, führte aber doch endlich zum Bruch (1825), worauf er eine eigne kritische Zeitung „Das Mitternachtsblatt“ gründete, welches bis zu seinem im Jahre 1829 (9. Juni) erfolgenden Tode bestand. Seine gesammelten dramatischen Werke wurden noch von ihm selbst, in dem seinem Tode vorausgehenden Jahre, Braunschweig 1828, 8 Bände veröffentlicht.

Müllner nahm in seinen Vorreden meist den Ton einer gesuchten Bescheidenheit an, der aber sofort in Anmaßung umschlug, wenn es sich dabei um Abwehr erlittener Angriffe handelte und überhaupt in komischem Contrast zu der Naivetät stand, mit der er nach der Gebrauchsanweisung seines Landsmanns Eumenides Düster verfuhr:

Auf in jene Regionen,
Wo uns ew'ge Lust durchzuckt —
Lobende Recensionen
Werden hinten angedruckt.

Die ungesunde, vielfach verlogene Richtung, welche von Müllner mit eben so viel Geschick, Talent, als Glück eingeschlagen worden war, hatte zu viel Bestechendes, um nicht Nachfolger zu finden. Von ihnen mag hier nur der erfolgreichste, der zwar erst etwas später auftretende Ernst Freiherr von Houwald, geb. 29. Nov. 1778 zu Straupitz in der Niederlausitz, gest. 28. Jan. 1845, gleich vorausgenommen werden. Er war ein Schulfreund Contessa's, dessen dramatische Neigungen er auf der Schule schon theilte, sich aber nicht so wie dieser dem Lustspiel, sondern dem Trauerspiel zuwendete. Erst die Uebersiedlung dieses Freundes nach seinem Gute Sellendorf (1816) ermuthigte ihn wieder zu neuen Versuchen. Auch ist es erst dieser gewesen, der ihn mit einem selbständigen poetischen Werke, den „Romantischen Akkorden" 1817 anonym in die Literatur eingeführt hat. Das kleine Trauerspiel „Die Freystatt" folgte 1819 (in Müllner's Almanach für Privatbühnen). Die Tendenz zum Schaurigen, Extravaganten trat hier schon hervor. In seinem nächsten Stück „Die Heimkehr" (1818) sprang aber die Anlehnung an Müllner noch mehr in die Augen. Das Hauptmotiv der Albaneserin ist schon hier in einer verkürzten und etwas abweichenden Weise behandelt. Ein für todt erklärter Mann findet bei seiner Heimkehr seine Gattin verheirathet. Er will den Räuber seines Glücks anfangs ermorden, trinkt dann aber selbst das für diesen bereitete Gift. Houwald hat das Motiv in einer auf Rührung ausgehenden Weise behandelt. Eine mit dem Unheimlichen und Grausigen vermischte Rührung entsprach auch weiterhin seinem Begriffe vom Tragischen. Dagegen ist ihm, wie schon Gödeke ausgeführt, mit Unrecht der Vorwurf gemacht worden, das Schicksalsdrama weiter gefördert zu haben. Er hat es daher wirklich mit Recht in der Posse „Seinem Schicksal kann Niemand entgehen" (1822. Becker's Taschenbuch) selbst verspotten können. Im Uebrigen zeigt sich aber der Müllner'sche Einfluß in der Houwald'schen Technik bis in's Einzelnste, besonders in seinem Hauptwerk, Das Bild (1819 geschrieben, 1820 aufgeführt, 1821 gedruckt). Auch hier begegnen wir wieder derselben Art ein dunkles Geheimniß in einer

peinliche Spannung erregenden Weise zu enthüllen. Sogar das Hauptmotiv, das Bild, knüpft an ein Nebenmotiv der Schuld an. Houwald zeigt sich aber durchaus als gelehriger Schüler, ja er übertrifft wohl den Meister sogar in einzelnen Beziehungen. Sein Vortrag ist einfacher, edler, maßvoller. Bis in die Mitte des Stücks weiß er uns wirklich in interessanter Weise zu fesseln. Allein die sich nun allmählich enthüllenden Voraussetzungen sind um noch vieles abenteuerlicher, gesuchter und, was schlimmer ist, um vieles unbedeutender, so daß der mit so großen Anstrengungen aufgeworfene Berg der Erwartung nur eine Maus gebärt und nur ein durch einen überaus künstlichen Apparat unterhaltenes Mißverständniß zuletzt statt den erwarteten tragischen, wenigstens einen trübseligen Ausgang herbeiführt.

Tieck hat gegen das nächste Stück des Dichters „Der Leuchtthurm" (1820 aufgeführt, 1821 gedruckt) seine Satire so rücksichtslos spielen lassen, daß man darin wohl etwas mehr als eine bloße Kritik dieses Stücks, nämlich einen Protest des älteren Romantikers gegen die sich neuerdings aufwerfende falsche, verlogne Romantik zu sehen hat. Er glaubte sich zur Rechtfertigung dessen, was er erstrebt, gegen dieses ganz äußerlich unpoetische Spiel mit den Formen und Wirkungen der neueren Romantik erklären zu sollen. Nur darum trat er hier noch zugleich so entschieden gegen den äußerlichen und willkürlichen Gebrauch des Verses und Reimes und gegen die Bildervergeudung auf, die er die überwürzte Schwelgerei eines verdorbenen, übersättigten Magens nennt. Doch verkannte er nicht, daß die Houwald'sche Dichtung auch manches Gefällige biete:

„Aus seinen dramatischen Arbeiten schaut ein freundlicher, kindlicher Sinn hervor. Nur ist er zu weich und befangen, um im wahren Sinn Schauspieldichter sein zu können; er verehrt selbst die Personen und die Liebe, die er schildert, er ist selbst am meisten gerührt und erschüttert, und darum bezwingt ihn das Gedicht, anstatt daß er es beherrschen sollte. Hieraus seine Weichlichkeit, die Unnatur seiner Charaktere, die Unmöglichkeit seiner Pläne. Diese Fehler kann er aber nicht wahrnehmen, so sehr ist er leidend und selbst von seinen Werken getäuscht."

Houwald gehörte nichtsdestoweniger zu den beliebtesten und gefeiertsten Dramatikern seiner Zeit. Er gab der Bühne unter andrem die Dramen Fluch und Segen (1820); Der Fürst und der Bürger (1823); Die Feinde (auch Edgar und Donald genannt; 1825); Der Schuldbrief (1825); Die Seeräuber (1826). Seine

gesammelten Schriften erschienen zuerst im Nachdruck zu Wien 1826. 1851 folgte eine rechtmäßige Ausgabe (Leipz. 5 Bde.), dieselbe enthält auch eine biographische Skizze von Fr. Adami im ersten Band.

Fast gleichzeitig mit Müllner trat ein Dramatiker auf, der ihn, wenn wohl auch nicht an Talent, so doch an Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit übertraf und auf der Bühne noch länger herrschend, als er blieb, weil er sich dabei mehr auf dem breiten Weg des herkömmlichen Bühnengeschmacks hielt. Dem Schicksalsdrama trat er sogar entschieden entgegen, indem er darin eine Förderung menschlicher Schwäche sah, die darin frei von sittlicher Verantwortung erklärt werde. Ernst Benjamin Salomon Raupach*) wurde am 21. Mai 1784 zu Straupitz bei Liegnitz in Schlesien, der Sohn des dortigen Pfarrers, geboren. Es war an seinem zehnten Geburtstag, daß der Vater mit ihm im Garten lustwandelnd, vom Schlage getroffen, todt neben ihm niedersank. Die Familie kam hierdurch in eine bedrängte Lage, und ohne den Beistand des älteren Bruders, der in Rußland eine sehr einträgliche Hauslehrerstelle bekleidete, würde der Knabe sich schwerlich dem Studium zu widmen vermocht haben. Mit 17 Jahren bezog er, um Theologie zu studiren, die Universität Halle, wo er jedoch sehr bald den an ihn herantretenden Verführungen erlag und in ein wildes Genußleben gerissen wurde. Erst die Folgen davon, Siechthum und Noth, brachten ihn zur Besinnung. Wieder war es sein Bruder, der nach beendigtem Studium für sein weiteres Fortkommen sorgte und ihn zu diesem Zwecke nach Rußland berief (1804). Auch hier durchlief er erst eine Schule neuer Versuchungen, bis er 1807 in die Stelle seines nach Deutschland zurückkehrenden Bruders trat. Von jetzt an verbesserte sich seine Lage, und da es ihm nicht an Förderung fehlte, gelang es ihm 1816 an dem Kaiserl. Pädagogium Anstellung als Professor der Geschichte und der deutschen Literatur zu finden. Schon länger hatte er sich nebenbei der dramatischen Dichtung gewidmet. Die Fürstin Chawansky (1810) ist das älteste, von ihm bekannt gewordene Stück. Es wurde unter dem Einfluß Shakespeare's und der Jugendwerke Schiller's geschrieben. Doch auch die neueren Romantiker blieben auf ihn nicht ohne Einwirkung. Neben

*) Pauline Raupach, geb. Werner. Raupach, eine biographische Skizze. Berl. 1853. — Gödeke, Grundriß &c. III. S. 553.

vielem Ueberschwänglichen und Unreifen, zeigten sich auch manche Züge von Talent. Timoleon, ein Trauerspiel mit Chören, Lorenzo und Cecilia (1818 gedr.), Erbennacht (1820 gedr.) folgten. In den beiden letzteren erscheint die Kindesliebe in Conflict, dort mit der geschlechtlichen Liebe, hier mit dem Patriotismus gebracht. Erst 1820 scheint es ihm gelungen zu sein, als Dichter eine der größeren Bühnen Deutschlands zu betreten. In diesem Jahre wurde in Dresden seine Fürstin von Chawansky gegeben, noch in demselben Jahr auch in Berlin. Erst 1825 mit dem Trauerspiel Isidor und Olga erzielte er einen größeren Erfolg und auch im Lustspiel errang er damals mit Kritik und Antikritik eine sehr beifällige Aufnahme. Inzwischen war der Dichter, der sich in Rußland verheirathet, aber seine Gattin nach kurzem Besitz wieder verloren hatte, zurück nach Deutschland gekehrt. Noch eine Menge Stücke, von denen Die Gefesselten 1821, Die Königinnen 1822, Der Traum ein Märchen oder das Märchen ein Traum 1822, Der Liebe Zauberkreis 1824, Die Freunde 1825 im Druck erschienen, waren wieder entstanden, die aber nach Gödeke's Ausdruck wenig mehr als „ein Gemisch von Gräßlichem und Abenteuerlichem in selbstgefällig zerfließender Breite und Schönrednerei" waren, und mit dem Anspruche hervortraten, schwere ethische Probleme poetisch gelöst zu haben. Besonders ausschweifend in ihrer Phantastik erschienen die Märchendramen, zu denen noch das 1825 über verschiedene Bühnen gegangene hyperromantische Schauspiel Laßt die Todten ruhen! gehört.

Dagegen steht Raupach's Isidor und Olga (1826) ganz auf dem realen Boden der damaligen Zeit und bringt Verhältnisse zur Darstellung, die ihm in der Hauptsache völlig vertraut waren, das deutsche Publikum aber durch das fremde Costüm noch besonders anzogen. Der Dichter hat darin das bekannte Motiv der Liebe zweier Brüder (von denen nur der eine legitim, der andere dem außerehelichen Verkehre mit einer Leibeignen entsprungen war) zu einem und demselben schönen Mädchen mit den Verhältnissen der russischen Leibeigenschaft in effectvoller Weise in Verbindung gebracht. So sehr es seiner Darstellung auch an Tiefe fehlt, so war doch die Wirkung eine um so bedeutendere, je mehr er die Leistungsfähigkeit der damaligen Bühne dabei in Rechnung gezogen hatte. Der sichere Blick sowohl dafür, als für das, was auf das Publikum Wirkungen hervorbringt,

war es hauptsächlich, was diesen Dichter trotz der Oberflächlichkeit seiner Leistungen so lange in Ansehen erhielt. Auch gestatteten ihm seine Fruchtbarkeit, sein Fleiß und seine Betriebsamkeit jede kühlere Aufnahme rasch durch neuen Erfolg vergessen zu machen, was freilich nur durch die übermäßige Begünstigung möglich war, welche ihm die damalige Bühne, nach dem Beispiel der Berliner, zu Theil werden ließ. Besonders in der Tragödie war Raupach längere Zeit der fast ausschließliche Beherrscher des Berliner Repertoires. Von 1831—36 fallen von den in dieser Zeit im dortigen Hoftheater gegebenen 21 neuen Trauerspielen 14 auf Raupach, 3 auf ausländische und nur 4 auf alle übrigen deutschen Dichter! Der Generaldirector des Königlichen Hoftheaters, unter dem dies geschah, hieß Wilhelm, Graf von Redern, er stand diesem Theater 14 Jahre, von 1828—42 vor!*)

Raupach entnahm seine Tragödienstoffe der Novelle, Sage, besonders aber der Geschichte. Fast immer waren es große Probleme, die er sich dabei stellte. Schon die Titel zeigen es an. 1827 erschien, nach Calderon, Die Tochter der Luft (1829 gedr.); 1828 Der Nibelungen Hort und Genovefa (1834 gedr.); 1829 wurde der Hohenstaufen Cyklus mit Friedrich II. eröffnet, der 1836 mit dem viertheiligen Friedrich I. schloß. Er erschien erst in den Dramatischen Werken ernster Gattung, 5.—12. Band im Druck und umfaßte nicht weniger als 16 Dramen. Schon Immermann hatte diesen Gedanken in Angriff genommen. Auch von Grabbe geschah es später. Nur ein Vielschreiber wie Raupach vermochte aber ihn in nur sieben Jahren fast in einem Flusse zur Ausführung zu bringen. Es braucht kaum gesagt zu werden, wie wässerig er war und sein mußte. Fielen doch noch eine Menge Stücke dazwischen, von welcher, abgesehen noch von den Lustspielen nur Der Müller und sein Kind (1830), König Philipp (1830), Die Frauen von Elbing (1831), Jacobine von Holland (1833), Der zweitheilige Cromwell (1833), Tasso's Tod (1833), Corona von Saluzzo (1834), Der Kardinal und der Jesuit (1835), Die Schule des Lebens (1835) genannt werden mögen. Später folgten noch

*) In den Jahren von 1825—1840 wurden von Raupach 27 Trauerspiele, 16 Schauspiele, 29 Lustspiele, zusammen 72 Stücke gegeben, von denen auf einzelne Jahre bis zu 8 Stücke fielen.

Die Geschwister (1827), Die Geheimnisse (1838), Maria von Schottland (1838), Borus Godunow (1839).

Raupach war es nie um den Lebensgehalt seiner Stoffe, sondern immer nur um die Brauchbarkeit für theatralische Wirkung zu thun, ein Bestreben, das er nothdürftig mit einem poetischen Gewand zu bekleiden und zu verhüllen suchte. Von romantischen Neigungen ausgehend, sagte er sich später mehr und mehr davon los. Das Aeußerste, was er nach der Seite des Unheimlichen und Schaudervollen geleistet, ist das Schauder- uud Rührdrama „Der Müller und sein Kind", in dem sich der Dichter des Motivs des zweiten Gesichts bemächtigt hatte. Noch heute kommt es alljährlich in Wien am Allerseelentage zur Aufführung. Je entschiedener Raupach auf dem historischen Gebiete Fuß faßte, desto mehr ward Schiller sein Vorbild. Was that es, daß seinen Helden das Schiller'sche Pathos nur angeschminkt war, daß man statt der Schiller'schen Gedankentiefe hier meist nur Gemeinplätzen begegnete, die sich vergeblich in dessen Sprache zu kleiden suchten — die große Masse des Publikums täuschte und befriedigte er doch, und zwar um so mehr, je weniger er sich über ihren Denk- und Gesichtskreis erhob. Eine glänzend ausstaffirte Mittelmäßigkeit von einer ausgebildeten Schauspielkunst getragen ist leider ihres Erfolgs im Theater am sichersten. Erkannt und festgestellt wird die Bedeutung eines Dramas, nicht nur die allgemein poetische, sondern auch die dramatische, immer erst in der Literatur und durch ihre Geschichte. Ueber die Theatererfolge eines Brandes und Möller, eines Kotzebue, Houwald und Raupach geht diese in ihrem Urtheil hinweg, als ob sie niemals gewesen — sie läßt sich nicht von ihren Theatererfolgen beirren.

Im Lustspiel suchte Raupach außer vielen einzelnen Stücken ebenfalls eine cyklische Reihe zu schaffen. Es geschah wohl weniger deshalb, um seinen Hohenstaufen hier etwas Aehnliches gegenüberzustellen, als, daß er angeregt von der Wiener Volksposse mit ihren stehenden Charakteren, insbesondre dem Staberl, der damals seinen Curs auch über die norddeutschen Bühnen gemacht hatte, etwas Aehnliches für Berlin und Norddeutschland schaffen wollte. In dem Lustspiele „Kritik und Antikritik" hatte die Figur des Till, der hier als Buchhändler auftritt, besonders gefallen. Er führte ihn nun zum ersten Mal wieder in der für das Königstädter Theater gearbeiteten

Fastnachtstrilogie Meerrettig ein, neben ihr aber auch Schelle, und da diese Figur nicht minderen Beifall gefunden, ließ er nun beide in einer ganzen Reihe von Stücken immer wieder, doch in veränderten Situationen und Lebensumständen auftreten. Besondern Erfolg hatten davon Die Schleichhändler (1828 gesp., 1830 gedr.), Der Zeitgeist und Der Nasenstüber (beide 1830 gesp. 1835 gedr.). In Till personificirte Raupach gewissermaßen den Geist seines Lustspiels, der Alles ironisirt, Jedermann aufzieht, überall spaßhafte Verwirrungen anzuzetteln bemüht ist, und zwar aus keinem andern Grunde, als weil ihn seine Natur dazu treibt, weil er Gefallen dran findet. Schelle daneben ist der Allerweltsmann, von jeder Neuheit ergriffen, zu Abenteuern jederzeit aufgelegt, voll eines durch nichts aus der Fassung zu bringenden Selbstbewußtseins. Till wurde vom Dichter auch noch in einigen seiner erfolgreichsten Possen allein verwendet, z. B. in den Feindlichen Brüdern, einer Satire auf die Streitigkeiten und Eifersüchteleien der Allopathen und Homöopathen. Fast alle diese Lustspiele sind von einem satirischen Charakter, worin überhaupt die Stärke der Raupach'schen Komik lag. Sein Witz ist nicht selten gesucht, seine Lustigkeit affectirt. Eine besondre Gruppe bilden die historischen Lustspiele des Dichters, zu denen er wohl durch Töpfer angeregt worden ist. Von ihnen dürfte Mulier taceat in ecclesia oder Die kluge Königin (aufgef. 1832, gedr. 1836) noch das beste sein. Es behandelt die Intriguen, welche Katharina Parr, die fünfte Gemahlin Heinrich VIII., nicht ohne Feinheit siegreich bekämpfte. Auch Vor hundert Jahren (aufgef. 1838, gedr. 1848), obschon die Composition viel zu wünschen läßt und der Charakter des alten Dessauers in seiner Brutalität weniger komisch, als abstoßend wirkt, fand durch die Tendenz und den volksthümlichen Ton viel Beifall. Es behandelt die Demüthigung einer übermüthigen Soldateska durch das Ansehen der Wissenschaft, vertreten durch die etwas anrüchige Figur des Professors Joachim Lange.

Raupach wurde zu seiner Zeit, kaum minder als Müllner und länger als dieser, für einen großen Dichter gehalten. Die Wahrheit scheint aber zu sein, daß er etwas mehr von dem Ernst und der Würde eines Dichters, als Kotzebue, dafür aber entschieden weniger Bühnentalent, als dieser, hatte. Er wußte den Dichtermantel, mit dem er seine Betriebsamkeit zu verhüllen verstand, mit einem gewissen Anstand

zu tragen. Aufgewachsen in der Zeit des patriotischen Aufschwungs, waren ihm dessen Gedanken und Gefühle nicht fremd. In Rußland hatte er sich den Verhältnissen zu accomodiren gelernt, gab aber doch seine dortige Stellung hauptsächlich wegen Anfeindungen, die er sich zugezogen, auf. Besser gelang es ihm schon in Deutschland, sich in den Ton der damals hereinbrechenden Reaction zu fügen. In seinen Hohenstaufendramen, in denen er die Sache der weltlichen Macht gegen die Kirche verfocht, geschah dies völlig im Sinne der damaligen preußischen Politik. Dieselbe Tendenz traf aber in seinen Cromwell-dramen mit dem veränderten Zeitgeist zusammen und brachte ihn nun um einen guten Theil seiner Popularität, die völlig hinschwinden mußte, als er im Jahre 1848 sich sogar offen gegen die freiheitliche Bewegung in Preußen erklärte. Um diese Zeit verheirathete er sich, obwohl schon im Alter von 64 Jahren, zum zweiten Male mit der Schauspielerin Pauline Werner, die sich ebenfalls als dramatische Schriftstellerin hervorthat.*) Auch schrieb sie später die Biographie ihres am 18. März 1852 gestorbenen Gatten. Sie zählt darin nicht weniger als 117 Stücke desselben auf. Seine Lustspiele erschienen unter dem Titel Dramatische Werke komischer Gattung (Hamb. 1829—35, 4 Bde.); die Schau- und Trauerspiele unter dem Titel Ernst Raupach's dramatische Werke ernster Gattung (Hamb. 1835—43, 16 Bde.).

Neben Raupach traten in dem zweiten Jahrzehnt noch Gubitz, Heyden, Gehe, Uhland, Döring, Auffenberg als Dramatiker auf. Fr. Wilh. Gubitz, geb. 27. Februar 1786 zu Leipzig, gest. daselbst 8. November 1870, gehörte seit 1805 der Berliner Kunstakademie als Professor der Holzschneidekunst an. Von 1817 an gab er daneben die Zeitschrift: „Der Gesellschafter", 1822 das Jahrbuch für Bühnenspiele heraus; 1823 übernahm er auch noch die Theaterkritik für das Drama an der Voß'schen Zeitung. Schon 1813 veröffentlichte er das kleine Lustspiel: Die Talentprobe, welches jedoch erst 1822 in Berlin zur Aufführung kam. Dem Geschmack der Zeit brachte er im folgenden Jahre mit dem 5actigen Schicksalsdrama: Ein Schicksalsdrama ein Opfer. Er lieferte der Bühne noch eine ganze Reihe dramatischer

*) Zum Theil anonym unter der Chiffre A. P. Von ihren Stücken seien die Schauspiele Noch ist es Zeit (1839), Der Bruderkuß (1839), Marie (1841) und die Lustspiele Frage und Antwort, Sie kann nicht schweigen (1839) und Die Kadetten (1840) erwähnt.

Arbeiten, doch scheinen nur wenige derselben eine größere Verbreitung gefunden zu haben.

Wenig besser glückte es dem ungleich höher poetisch beanlagten Friedrich A. von Heyden, geb. 3. September 1789 zu Nerften bei Heilsberg (Ostpreußen), gest. 5. November 1851 zu Breslau, wo er seit 1826 als Regierungsrath lebte. Er ist besonders durch seine Novellen und seine epischen Dichtungen, vor Allem durch „Das Wort der Frau" bekannt geworden. Doch begann er seine schriftstellerische Laufbahn als Dramatiker mit dem romantischen Drama Renata (1816) welches in Dresden, aber ohne besondern Erfolg zur Aufführung kam. Es folgte das Trauerspiel Conradin und eine Anzahl anderer dramatischer Dichtungen, die er 1819 unter dem Titel „Dramatische Novellen" veröffentlichte. Einzelne davon, wie z. B. das einactige Schauspiel Das Feuer im Walde, kamen zur Aufführung (Dresden, 1821). 1842 erschienen unter dem Titel „Theater" noch 3 Bände dramatischer Stücke von ihm, von denen das Schauspiel Album und Wechsel (1839), das Lustspiel Die Modernen (1840), das Schauspiel Der Geschäftsfreund (1841), das Trauerspiel Nadine (1842) in Berlin zur Aufführung kamen, wie es scheint ohne weiter größere Verbreitung zu finden.

Eduard Heinrich Gehe, geb. 1. Februar 1795 zu Dresden, wo er als Advocat lebte und sich durch die Strenge, mit der er seit 1832 das ihm übertragene Censoramt ausübte, nicht eben beliebt gemacht hat. Er gerieth schließlich in Verbitterung und Noth und starb am 12. Februar 1850 im Spital. Anfangs unter dem Druck einer zu hohen Meinung von seinem Talent leidend, wurde er später von dem Wahne verfolgt, daß man ihm nur seines Censoramts wegen die ihm gebührende Anerkennung versage. Er hat eine ziemliche Anzahl von Dramen geschrieben, von denen einige, wie Heinrich IV. in Frankreich (1818), Peter der Große und Alexis (1821), derselbe Gegenstand, den Immermann später bearbeitete, Anna Boleyn (1823), in Dresden, doch ohne besondern Erfolg zur Aufführung kamen. Es sind schwächliche Nachahmungen des Schiller'schen Pathos und Stils. Am längsten wird sich noch sein Name durch die von Spohr componirte Operndichtung Jessonda (Leipzig 1823 aufgef.) erhalten. Sie ist über alle größeren Bühnen Deutschlands gegangen.

Kaum besser glückte es einem ungleich bedeutender beanlagten

poetischen Talente im Drama, das auf dem Gebiete des Romans zeitweilig eine große Rolle gespielt. Wilh. Asmus Döring (geb. 11. December 1789 zu Kassel, gest. 10. October 1833) hat eine Anzahl dramatischer Dichtungen geschrieben, in denen er zum Theil, wie in dem 1821 erschienenen Trauerspiel Posa und in Zenobia (1823) einen großen Anlauf nahm. Nur mit dem ersten seiner veröffentlichten Dramen, Cervantes (1819), und dem Lustspiele Lessing (1825) scheint er einigen Erfolg gehabt zu haben. Er schrieb auch verschiedene Operntexte, u. A. Der Berggeist für Spohr, und Der Ahnenschatz für Reißiger.

Wie groß mußte dagegen die Erwartung sein, welche man an einen Dichter wie Ludwig Uhland (geb. 26. April 1777 zu Tübingen, gest. 13. November 1862) zu stellen berechtigt war, der schon unseren classischen Dichtern zugezählt wurde, als er im Jahre 1818 auch noch als Dramatiker auftrat. Er, der, wie seine Balladen beweisen, den historischen Geist der Vergangenheit mit so fester, sicherer Hand, mit so tief poetischem Sinne zu erfassen verstand, durch dessen Dichtungen bisweilen ein so tragischer Zug geht. Der Unterschied des epischen und des dramatischen Dichters sollte aber grade an ihm in voller Schärfe hervortreten. Vermochte er doch weder sich in die Personen, welche er darstellte, selbst zu verwandeln und von Moment zu Moment durch jeden ihrer Gedanken und Aussprüche auf den Fortschritt der Handlung hinzuwirken, noch bei der objectivsten Darstellung, wie das Drama sie fordert, doch zugleich Alles auf den Sinn des Zuschauers, nicht nur das Ohr, sondern auch das Auge und erst hierdurch auf die Seele desselben zu beziehen. Die beiden Dramen Ernst von Schwaben (Trauersp. in 5 Acten, 1818) und Ludwig von Baiern (Trauersp. in 5 Acten, 1819) sind, wie es von einem Dichter wie Uhland nicht anders möglich war, sehr schätzbare, achtunggebietende Arbeiten. Sie behandeln bedeutende Phasen der deutschen Geschichte, deren Conflicte sich sehr wohl zu einer tragischen Darstellung geeignet haben würden. Allein er verstand es nicht dramatisch zu ergreifen, zu spannen, mit sich fortzureißen und tragisch zu erschüttern. Uhland erkannte dies wohl auch selbst, da er den Versuch nicht wieder erneuert hat.

Diese weise Enthaltsamkeit war einem Dichter wie Joseph Freiherrn von Auffenberg, geb. 25. August 1798 zu Freiburg im

Breisgau, gest. ebendaselbst am 25. December 1857, aber fremd, obschon seine Dramen sich mit denen Uhland's kaum messen können, wenn sie auch durch ein wärmeres, leuchtenderes Colorit, durch ein gewisses auflodernbes Feuer der Begeisterung über den inneren Mangel an tieferem Leben oft täuschen. Seine größere Vertrautheit mit der Bühne befähigte ihn ferner, seine Darstellung hier und da in theatralische Wirkung zu bringen. Dagegen zeigt sich der Mangel an Charakter fast an keinem der damals hervortretenden Dramatiker so stark, als bei ihm, der zwischen den verschiedensten Richtungen und Einflüssen, dem Schiller'schen Pathos, der classischen Würde, der romantischen Phantastik, zwischen deutscher und englischer Romantik, zwischen Shakespeare, Byron und Walter Scott, hin und her schwankte. Seine Stücke blenden zuweilen durch den rhetorischen Pomp des Vortrags, durch das Malerische des historischen Costüms, durch den phantastischen Wurf der Situationen, sowie durch Beweglichkeit des Dialogs. Von 1821—31 Vorsitzender des Hoftheatercomités in Karlsruhe, gewann er auf dieses Theater einen Einfluß, welcher es ihm erleichterte, seine Stücke auf die Bühne zu bringen. Sein erstes veröffentlichtes Drama ist das Trauerspiel Geron und Hieron (1819). Die weiteste Verbreitung haben von seinen vielen Dramen: Die Flibustier (1819), Das Opfer des Themistokles (1821), Der Löwe von Kurdistan (nach Walter Scott's Talisman, 1826) und Ludwig XI. von Peronne (1827) gehabt. Er hat weit über dreißig Trauerspiele nur allein dem Druck übergeben, welche auch meist in seinen 1843—45 erschienenen Sämmtlichen Werken (Siegen, 22 Bände) aufgenommen sind. Wie sehr er selbst in seinen Darstellungen schwelgte, beweist die phantastische Trilogie Alhambra, welche nicht weniger als 1511 Seiten umfaßt, natürlich aber nicht für die Bühne bestimmt war.

Es hat zu allen Zeiten Geister gegeben, welche Bildung mit Talent und poetische Neigung mit Beruf verwechselten, und schon darin ein Zeichen höherer Begabung erblickten, daß sie hochgesteckte Ziele in Aussicht nahmen. Zu ihnen gehört eine kleine Gruppe von Dichtern, die um die Wende des zweiten Jahrzehnts zum dritten mit dramatischen Werken hervortraten und durch ihre persönlichen anziehenden Eigenschaften und die Gunst ihrer Lebensstellung in weiteren Kreisen einen vielleicht zu weitgehenden Antheil an ihren Werken hervorriefen,

ich meine Beer, Uechtritz und Schenk, von denen der zweite wohl der gebildetste, der erste aber vielleicht der begabteste, jedenfalls der geschätzteste war.

Michael Beer,*) Bruder des berühmten Componisten Meyer Beer, Sohn des reichen Bankier Jacob Herz Beer, war am 19. August 1800 zu Berlin geboren. Das gastfreie Haus des Vaters, welches viele der glänzendsten Geister der Hauptstadt zu geselligem Verkehre vereinigte, trug viel zu der frühen Entwicklung des Knaben und Jünglings bei; um so mehr wurden ihm aber auch Schmeichelei und Ueberschätzung gefährlich. Hatten die hier verkehrenden Schauspieler seine mit siebzehn Jahren gedichtete Klytemnestra (1819 aufgef., 1823 gedr.) doch sofort der Darstellung auf der Königlichen Hofbühne für würdig erklärt. Allerdings war der Versuch vielversprechend, wenn er der großen Aufgabe auch noch gewiß nicht gewachsen war. In seinem zweiten Drama, Die Braut von Aragonien (1823 gedr.), hatte der Dichter der Antike aber den Rücken gekehrt. Es war auf einer Reise in Italien entstanden. Beer trat darin gegen den Mißbrauch des Glaubens und der elterlichen Gewalt, zu Gunsten der freien Selbstbestimmung des Menschen auf. Doch kam dieser humane Gedanke nicht zu recht lichtvoller, sympathischer Ausführung, so daß der Erfolg diesmal ein nur mäßiger war. Um so größer war der, welcher dem einactigen Trauerspiele Der Paria (1823 aufgef., 1826 gedr.) zu Theil wurde. Selbst Goethe hat es gelobt. Die Symbolik der Dichtung, hinter welcher der Judenemancipationsgedanke sich barg, mußte ihn ebenso ansprechen, als die Einfachheit und die Oekonomie der Darstellung, Eigenschaften, die ihm grade damals als die weitaus werthvollsten erschienen. Auch läßt eine gewisse Wärme und Würde der Darstellung bei der Kürze der Dichtung die rhetorische Breite und den Mangel an wahrhaft individuellem charakteristischen Leben vergessen. Beer lebte viel auf Reisen, auf denen er freundschaftliche Verhältnisse zu verschiedenen literarischen Größen, wie zu Grillparzer, Zedlitz, Immermann und so auch zu dem baierschen Minister von Schenk gewann, der ihm vermöge seines Einflusses die Münchener Bühne für sein nächstes und wohl auch bedeutendstes Trauerspiel Struen-

*) Die biographische Skizze des Freiherrn von Schenk in dessen Ausgabe von M. Beer's Sämmtlichen Werken 1835.

see (1828 aufgef., 1829 gedr.) erschloß. Man wird die Arbeit nach ihrer ethischen und ästhetischen Absicht nur hochschätzen können. Doch entscheidet diese allein weder über den Erfolg, noch über den Werth in der Kunst. Man weiß, wie sehr Meyerbeer sich bemüht hat, dieses Werk seines Bruders zu allgemeinerer Wirkung und Anerkennung zu bringen, auch später wurde dieser Versuch wieder erneut — doch immer nur mit geringem Erfolg. Es fehlt auch dieser Dichtung der dramatische Nerv, die tragische Atmosphäre und Spannung, das individuelle unmittelbar und sympathisch ergreifende Leben. — Weniger ansprechend sind des Dichters Versuche im Lustspiel, Renner und Zähler und Ritter Toggenburg, die ebenso wie sein letztes Stück, das Trauerspiel Schwert und Hand (aufgef. 1832), erst in den nach seinem am 22. März 1833 zu München erfolgten Tode herausgegebenen Werken im Druck erschienen.

Der Michael Beer befreundete Friedrich von Uechtritz, geb. 12. September 1800 zu Görlitz, wo er zurückgezogen als Justizrath auch starb (25. Februar 1875) trat etwas später (1823) mit den Dramen Rom und Spartakus und Rom und Otto III. auf. Noch in demselben Jahre folgte der Chrysostomus und 1827 Alexander und Darius, mit einem Vorwort von Tieck, der dieses Stück wohl auch zuerst (mit der Musik von Marschner) am 28. Februar 1826 auf der Bühne einführte, nicht ohne einen beschränkten Erfolg, welcher der 1832 ebenfalls in Dresden zur Aufführung gelangten Rosamunde (1833 gedr.) so fehlte, daß Tieck eine Wiederholung des Stücks nicht für räthlich hielt. Beer war jedenfalls in der Stoffwahl glücklicher, als Uechtritz und hatte den Vorzug, seine Gegenstände aus einem lebendigeren Interesse der Zeit aufzufassen.

Um so auffälliger erscheint der Erfolg, den damals der am 10. October 1788 zu Düsseldorf geborne Eduard von Schenk (gest. 26. April 1841) mit seinem 1826 in München gegebenen (1829 gedruckten) Trauerspiel Belisar errang, der sich aber daraus erklärt, daß die Titelrolle in dem berühmten Schauspieler Eßlair einen Darsteller fand, der durch seine Erfolge auch die übrigen Darsteller seines Fachs nach dieser Aufgabe lüstern machte. Wenigstens ist mir nicht bekannt, daß von Schenk's übrigen Dramen: „Henriette von England" (1833) „Die Krone von Cypern", „Ahnen und Enkel" (1835), außer dem einactigen Schauspiel Albrecht Dürer in Venedig (1828 aufgef., (1833

gedr.), noch ein anderes weitere Verbreitung auf der deutschen Bühne gefunden hat. Zum Theil erklärt sich dies aber auch aus der politischen Rolle, die Schenk gespielt. 1828 zum baierschen Minister ernannt, gehörte er zu denen, die sich der durch den Einfluß der Pariser Julirevolution erwachenden freieren Bewegung der Geister widersetzten. Er mußte daher auch damals, der öffentlichen Meinung weichend, seine Entlassung nehmen und wurde sogar zeitweilig nach Regensburg in der Stellung eines Präsidenten der Verwaltungsbehörde versetzt, später aber nach München zurück in den Staatsrath berufen und zum Reichsrath ernannt.

Die um das dritte Jahrzehnt immer stärker hereinbrechende Reaction konnte das Auftreten bedeutenderer poetischer Talente um so weniger hindern, als der in edleren Geistern dadurch erregte sittliche Unwille die in ihnen verborgen liegenden Kräfte nur zu noch entschiedenerer Lebensäußerung treiben mußte; sie hat aber ohne Zweifel der Entwicklung dieser Talente, soweit es dramatische waren, geschadet, weil sie ihnen, und zwar um so mehr die Bühnen verschloß, je eigenthümlicher dieselben sich ankündigten. Denn die Eigenthümlichkeit mußte, auch wenn sie sich aller politischen Tendenzen enthielt, einer auf das Generalisiren und Uniformiren ausgehenden Regierungsweisheit nicht nur unbequem, sondern auch verdächtig, und zwar um so verdächtiger erscheinen, je bedeutender, je genialer sie beanlagt war. Und doch ist grade der charakteristische Grundzug der zu dieser Zeit hervortretenden bedeutenderen Dichter und Dramatiker nach dem, in Anlehnung an den schon von den Stürmern und Drängern, und dann auch von den Romantikern wieder verkündigten Lehrsatz, daß das Ursprüngliche, Originale, das wahre Kennzeichen dichterischer Begabung sei: der Drang nach dem Eigenthümlichen, der zum Theil ganz naiv aus der Natur der Talente hervortrat, zum Theil aber auch zu einer wahren ästhetischen Krankheit, der Originalitätssucht, ausartete, von der sogar, wie wir schon fanden, ein Geist wie der Grillparzer's vorübergehend (in seinem Ottokar's Glück und Ende und in seinem Der Diener seines Herrn) ergriffen wurde, und der selbst ein Komiker wie Nestroy noch huldigte. Diese Erscheinung würde sich vielleicht schon allein aus den Nachwirkungen der deutschen Romantiker erklären lassen. Es waren aber inzwischen auch neuere fremde hierauf einwirkende Einflüsse hinzugetreten, vor Allem der eigenthümliche Geist, von welchem die Byron'sche Romantik

erfüllt war. Die Ironie, mit deren Begriff die deutschen Romantiker bisher nur gespielt hatten, hatte sich in diesem Dichter zu einem romantischen Pessimismus, dem Weltschmerz, entwickelt, der sich demnach in der Poesie früher als in der Philosophie gezeigt hat, sich aber zuletzt auch gegen sich selbst kehren und die Romantik zersetzen und auflösen mußte. Ein anderer Feind war der Romantik aber auch in der Philosophie entstanden, die doch bisher ihre Bundesgenossin gewesen war. Die Hegel'sche Philosophie wendete sich mit derselben Entschiedenheit gegen sie, wie der spätere Schopenhauer'sche Pessimismus, der ja auch selbst wieder zum Theil eine romantische Quelle hatte, gegen die Hegel'sche Philosophie, die, wie sie überhaupt alles Wirkliche für vernünftig erklärte, das was ihr als das Nächste, Greifbarste und Mächtigste in der Wirklichkeit erschien, den preußischen Staat, als vernünftigsten darstellte und seine Nothwendigkeit wissenschaftlich zu erweisen suchte. Allein wenn die Hegel'sche Philosophie auch hierdurch in gewissem Sinne der Reaction diente, so lagen doch auch in ihr wieder die Keime zu einer neuen, freieren Bewegung, da sie in der Weltgeschichte den Fortschritt des Geistes im Bewußtsein der Freiheit — den Geist in diesem Fortschritt aber zu immer klarerem Bewußtsein des Vernünftigen kommen sah. Es gab keine Erscheinung, die Hegel nicht in den Kreis seiner Betrachtung gezogen, der er nicht neue fruchtbare Gesichtspunkte abgewonnen hätte. Dazu kam seine auf's höchste ausgebildete Methodik, die damals schon allein fast Alles nöthigte, bei ihm in die Schule zu gehen, seinen Gegnern aber auch selbst wieder die Waffen gegen ihn in die Hand gab.

Doch auch noch ein anderer Einfluß hatte dem Geist der Romantik einen veränderten Charakter gegeben. Er ging von der orientalischen Poesie und der ihr innewohnenden romantischen Mystik aus, für deren Einflüsse man um so empfänglicher war, als die ihr verwandte altspanische Poesie die Geister schon auf sie vorbereitet hatte. Auch sollte diese Mystik wieder zu einem Elemente des späteren wissenschaftlichen Pessimismus, des den Hegel'schen bis zur Vernichtung bekämpfenden Schopenhauer'schen Idealismus werden.

Von diesem neuen Geiste der Romantik, dem Geiste weltschmerzlicher Ironie, war kein deutscher Dichter in dem Maße ergriffen als Heinrich Heine,*) geb. 13. Dec. 1799 zu Düsseldorf, gest. 17.

*) Strodtmann, Ad., H. Heine's Leben und Werke. Berl. 1867—69. —

Febr. 1856 zu Paris, in keinem andern ist er zu einem gleich glänzenden und hier und da durch einen Anflug orientalischen Colorits noch besonders anziehenden Ausdruck gekommen. Byron war ohne Zweifel sein hauptsächlichstes Vorbild, doch auch an Uhland, Rückert, selbst Goethe finden sich Anklänge. Es ist in Heine sicher viel Originales, in seiner Originalität aber auch viel Gemachtes. Die Ironie seines Geistes entsprang, wie ich glaube, ursprünglich einer tiefen und reichquellenden Empfindung. Wo diese allein zu Worte gekommen, hat er Gedichte geschaffen, die zu den Perlen reinster Lyrik gehören. Aber diese Quelle wurde schon früh getrübt durch den Schmutz eines wilden Genußlebens und die Schminke einer weiblich koketten Eitelkeit, die mit ihren Empfindungen, ihrer Liebe und ihrem Hasse, besonders aber mit ihrem Weltschmerz spielte und sich dabei in frivoler Selbstbespieglung genoß. Sein Gebiet war fast ganz auf die Lyrik beschränkt. Für einen Dramatiker war er ein viel zu subjectiver Geist. Auch scheint er für das Dramatische kein rechtes Gefühl, jedenfalls in Natur und Wesen des Dramas keine genügende Einsicht besessen zu haben. Die beiden Versuche, die er darin gemacht, gehören seiner früheren Zeit an und erschienen 1823 im Druck. Den geringen Erfolg wollte Heine freilich dem Verleger zuschreiben, der nach ihm mit Recht den Namen Dümler geführt habe; allein die Aufführung des Almansor in Braunschweig durch Klingemann war so herabstimmend, daß dieser von der ebenfalls projectirten Darstellung des Ratcliff ganz absah und auch Heine selbst keinen weiteren Versuch im ernsten Drama gemacht hat.

Das Trauerspiel Almansor leidet nicht nur an einer überaus langen und complicirten Vorgeschichte, sondern auch an Unwahrscheinlichkeiten, sowie an Unklarheit des Grundmotivs. Dazu kommt der Mangel an lebendiger Charakteristik und an Geschlossenheit des dramatischen Gefüges. Abdullah und Aly haben ihre Kinder Almansor und Zuleima nicht nur mit einander verlobt, sondern auch das seltsame Abkommen getroffen, dieselben wechselseitig für einander zu erziehen, so daß Almansor nicht als Sohn Aly's, sondern Abdullah's, Zuleima nicht als die Tochter Abdullah's, sondern Aly's aufwächst; man wird gleich sehen weshalb? Die Mauren wurden damals von Ferdinand

---

Heine, Maximilian, Erinnerungen an Heinrich Heine und seine Familie. Berlin 1868.

von Aragonien bedrängt und endlich ganz unterworfen. Abdullah flieht mit Almansor, Aly bleibt mit Zuleima zurück und geht zum Christenthum über. Aly ist darüber in dem Maße empört, daß er Almansor ermorden will. Sein gutes Herz aber siegt, so daß er fortfährt dem Jüngling ein lieber Vater zu sein. Der Gram zehrt ihm jedoch am Leben, und im Begriffe zu sterben, ermahnt er den Sohn, nach Spanien zu Aly zu gehen, doch ohne ihm das Geheimniß seines Lebens noch weiter entdecken zu können. Abdullah hat inzwischen die falsche Nachricht von Almansor's Ermordung erhalten und Aly Rache geschworen, so daß Zuleima, als ihr der Gespiele ihrer Jugend wieder vor's Auge tritt, nichts Dringenderes zu thun hat, als ihn zurückzuhalten, sich Aly, ihrem vermeintlichen Vater, zu erkennen zu geben. Wie verändert findet nun demnach Almansor die Heimath und Alles, was ihn an sie fesselt, wieder. Aly und Zuleima sind Christen geworden. Er selbst, der Andersgläubige, sieht sich vom Verrathe und Tode bedroht; Aly, wie er glaubt, von Haß und Rache erfüllt gegen ihn, und Zuleima, die er jetzt plötzlich mit rasender Leidenschaft liebt, im Begriff, einem ungeliebten und, wie sich herausstellt, ihrer ganz unwürdigen Mann, einem Betrüger gemeinster Art, den der leichtgläubige Aly für einen Grande von Spanien hält, die Hand zu unauflöslichem Bunde zu reichen. Man sieht, es beruht Alles auf Täuschung und einem Mißverständniß, das nur durch die künstlichsten Voraussetzungen möglich ist und unterhalten wird. Im Anfang gewinnt es den Anschein, als ob es der religiöse Conflict sei, welchen der Dichter zum Mittelpunkte seines Dramas gemacht. Er benutzte aber denselben nur, um vorübergehend die Gefühle des aus der Gesellschaft ausgestoßenen Juden in den Gefühlen des verfolgten Mauren zu spiegeln. Im Uebrigen hat er aber nur Einfluß auf die Vorgeschichte der Handlung, nicht aber auf den weiteren Gang derselben. Da Zuleima, obschon sie Almansor liebt, dem Bund mit Don Enrique nicht entsagen will, so beschließt Almansor, sie mit Hülfe anderer flüchtiger Mauren beim Hochzeitsfeste zu rauben, was ihm auch, doch nur vorübergehend, gelingt. Seinen Verfolgern zu entgehen, springt er mit ihr von einer Klippe in's Meer, in demselben Moment, da sein Vater, der inzwischen Alles erfahren, zu seiner Rettung herbeieilt und verzweifelnd den Sohn und die Tochter des Freundes ihrem seltsamen Geheimniß und seiner Leichtgläubigkeit zum Opfer fallen sieht.

Aller Zauber lyrischer Schönheit, welchen der Dichter über dieses fast durchgehend in würdigem Tone gehaltene Drama ausgegossen hat, vermag nicht über die innere Haltlosigkeit desselben und den Mangel an wahrhaft dramatischem Leben zu täuschen.

Im Gegensatz zu dem orientalisch spanischen Colorit dieser Dichtung, tritt uns im Ratcliff die düstere Färbung und die unheimlich mystische Romantik des Nordens entgegen. Es liegen diesem Drama zwei alte schottische Balladen zu Grunde, deren epischen Stoff der Dichter aber nicht zu bewältigen wußte, obschon er auch hier einen großen Theil davon in die Vorgeschichte untergebracht hat. Doch sind die Gestalten hier lebensvoller. Schön Ella hatte Ratcliff heimlich geliebt, ihm aber aus unheimlicher Scheu gleichwohl ihr Herz verweigert und einen Andern, Mac Gregor, geheirathet, der den seiner Gattin noch immer nachgehenden Nebenbuhler vor ihren Fenstern ermorden ließ. Betty war im Kindbett gestorben und hatte dem Lord eine Tochter Maria hinterlassen. Auch Ratcliff hinterließ einen Sohn. Ein geheimnißvoller Zauber bindet die beiden Kinder zusammen, die des Nachts die Geister der beiden Todten mit geöffneten Armen aufeinander zuschweben sehen, ohne daß diese, die flehenden Blicke auf sie gerichtet, sich doch jemals zu erreichen vermögen. Der junge Ratcliff wirbt um die Liebe Maria's, und das Spiel der unglücklichen Eltern wiederholt sich nun in den Kindern. Ratcliff ergiebt sich im Mißmuth darüber einem wilden Genußleben. Er wird zuletzt Wegelagerer und hat Jedem den Tod geschworen, der nach der Hand Maria's zu greifen wagt. Zweimal hat diese bereits ihre Hochzeit gefeiert, zweimal ist der unselige Bräutigam, ehe er die Braut noch in die Kammer geführt, das Opfer jenes vermessenen Schwures geworden. Jedesmal hat dann der wilde Ratcliff der Harrenden die abgehauene Hand des Bräutigams mit ihrem Ring am Finger gebracht. Auch jetzt soll Maria's Hochzeit wieder und zwar mit Graf Douglas gefeiert werden. Doch ist es diesmal nicht dieser, der im Zweikampf mit Ratcliff fällt, vielmehr würde letzterer verloren sein, wenn ihm der Graf nicht edelmüthig das Leben schenkte. Er eilt aber diesem verzweifelnd voraus, um Maria nun mit Gewalt zu entführen oder zu tödten. Diese wird anfangs von einem Gemisch von Liebe und Mitleid für ihn ergriffen. Dann aber schaudert sie wieder vor ihm zurück. In Ratcliff's Herzen erwacht die Wuth, er tödtet die Geliebte und sich, worauf sich die wieder erschienenen beiden Nebelbilder erlöst in

die Arme sinken. Es ist die Schicksalstragödie in optima forma — ein Seitenstück zur Schuld und zur Ahnfrau zugleich.

Ein dramatisch ganz anders beanlagtes Talent, wohl das bedeutendste der ganzen Periode, trat in Karl Leberecht Immermann*) auf. Am 24. April 1796 zu Magdeburg geboren, wurde er von seinem Vater, der Kriegs- und Domänenrath war, in strenger Zucht zu einem tüchtigen Beamten, wie er selbst war, herangebildet. Die Zeit seiner Kindheit und Jugend war von Kriegen erfüllt. Sie verging unter den Eindrücken der Niederlage, Unterdrückung und endlichen siegreichen Erhebung seines Vaterlands. Doch auch Theater und Dichtung übten früh große Wirkungen auf ihn aus, die vielleicht um so tiefer gingen, je einförmiger seine übrigen Lebensverhältnisse, je nüchterner seine Umgebungen waren. Er hatte ähnlich wie Tieck unter dem Widerspruch einer leicht und tief erregbaren und doch auf der andern Seite verstandesmäßigen Natur zu leiden. Wie dieser anfänglich fühlte auch er sich daher mehr vom Phantastischen, Wunderbaren, Ueberschwänglichen, als vom einfach Schönen angezogen, doch nicht wie dieser, der schon so früh auf Naturwahrheit hielt, ließ er jene andere Seite seiner Natur offen hervortreten, sondern suchte dieselbe durch künstliche Steigerung seines Talents gern zu verdecken. Besonders seine dramatischen Arbeiten leiden fast alle an dem Bestreben, immer poetisch, immer original und genial zu erscheinen, was ihnen etwas Ungleiches, hier und da im Ausdruck Gesuchtes und Erzwungenes, in der Charakteristik Ueberfeinertes und auf die Spitze Getriebenes giebt. In jener früheren Zeit aber hat ihm besonders Fouqué sehr imponirt.

Durch den Tod seines Vaters in seinen Entschlüssen freier geworden, folgte er 1815 dem Ruf zu den Waffen. Er nahm an den Schlachten von Ligny und Waterloo Theil und kehrte nach beendetem Krieg nach Halle zur Abschließung seiner Studien zurück. Ein Streit mit der Burschenschaft brachte ihn aber zuletzt in eine isolirte Stellung, aus der er erst wieder durch seinen Eintritt in den Staatsdienst gerissen wurde. Die Versetzung als Divisionsauditeur nach Münster sollte ihm aber in anderer Weise verhängnißvoll werden, da sich hier

*) G. zu Putlitz, Karl Immermann und seine Werke. Berl. 1870. — Müller von Königswinter, Immermann und sein Kreis. Leipz. 1861. — David Strauß, Kleine Schriften, K. Immermann. Leipz. 1862. — Boxberger, Robert, Immermann's Werke mit Biographie und Einleitungen. Berl.

das Verhältniß zu der Frau des Brigadecommandeurs Lützow entspann, das ihn später in eine so schiefe Stellung zur Gesellschaft und zu sich selbst brachte. Hier war es nun auch, wo er noch ganz unter dem Einfluß der Romantiker die Laufbahn des dramatischen Dichters zuerst öffentlich betrat.

Obschon Immermann dem Drama einen großen Theil seines Lebens und seiner Kraft geweiht, hat er doch hier nicht die Bedeutung zu gewinnen vermocht, die er später auf dem Gebiet des Romans und der epischen Dichtung errang. Besonders ist es ihm nie gelungen, wahrhaft Fuß auf der Bühne zu fassen. Es muß auffallen, daß dies einem Dichter begegnen konnte, welcher der Bühne selbst längere Zeit mit großer Anerkennung vorgestanden hat und mit so entschiedenem Talent für das Drama begabt war. Es giebt aber mehr als eine Erklärung dafür. Der Abneigung, besonders der Hoftheater, gegen alle ausgesprochene Eigenthümlichkeit des Talents ist schon gedacht worden. Immermann aber wählte auch noch zum Theil Stoffe, wie Andreas Hofer und Alexis, welche dies Mißtrauen nährten. Sodann gehörte Immermann nicht zu den Dichtern, welche den Schauspielern Rollen schreiben, in die sie blos, wie in ein neues Costüm, zu fahren brauchen. Er stellte ihnen meist ganz außergewöhnliche Aufgaben, die eine große selbständige Gestaltungskraft des Darstellers forderten, ja diese zuweilen durch ihre gesuchte Seltsamkeit hart auf die Probe stellten. Bedenke man nur, daß hiermit auch unsre großen classischen Dichter, die doch derartige Seltsamkeiten vermieden, noch vielfach zu kämpfen hatten. Nathan der Weise fiel durch die Döbbelin'sche Darstellung und wurde für fünfzehn Jahre zurückgelegt. Fiesko hatte anfangs in Mannheim keinen Erfolg. Don Karlos hatte in Berlin bei der ersten Darstellung ein ähnliches Schicksal. Goethe widerrieth noch 1800 seinen Freunden, die Aufführung Schiller'scher Stücke von der Seconda'schen Gesellschaft zu sehen, und Schiller selbst fand sie ungenügend. Goethe zögerte lange, ehe er Iphigenia und Tasso der öffentlichen Aufführung preisgab. Den Faust wollte er noch 1829 in Dresden nicht aufgeführt wissen. Er selbst entschloß sich auch in Weimar nicht, denselben zu sehen. Es ist ein ungeheurer Irrthum, zu glauben, daß all diese Stücke, wenn sie heute geschrieben wären, des Beifalls auf unseren Bühnen so sicher sein würden. Diese Sicherheit ist erst in dem Maße gewonnen worden, als sich von guten Vorbildern

aus eine schauspielerische Tradition für die verschiedenen Rollen der Stücke gebildet, die, wenn auch schwächlicher werdend, immer noch fortwirkt, während die Nation sich mit diesen Dichtungen vertraut gemacht und sich ein Urtheil darüber gebildet hat, das durch keine noch so ungenügende Darstellung mehr erschüttert zu werden vermag. Das ist mit den Werken noch unbekannter oder doch nicht genügend erkannter Dichter aber ganz anders. Hier hält sich der Zuschauer einzig an das, was er hört und sieht, und wie dies auf ihn wirkt. Wird er dadurch nicht befriedigt, so wirft er im glücklichsten Falle einen Theil der Schuld davon auf den Darsteller, meist aber ganz nur auf den Dichter, worin er durch die den Schauspieler schonende Tageskritik noch bestärkt wird. Unter diesen Verhältnissen hat kaum ein anderer eben so begabter Dichter in gleichem Maße wie Immermann zu leiden gehabt. Wenn dieser aber sicher von der Bühne und als Dramatiker auch von der Nation zu sehr vernachlässigt worden ist, so hat er doch selbst dazu mit Anlaß gegeben. Abgesehen von seinem Streben nach dem Seltsamen, Geistreichen, Originellen, was gewiß mehr von ihm abgestoßen, als angezogen hat, wie er überhaupt nicht selten da abstößt, wo er zu interessiren und zu ergreifen beabsichtigt, fehlt es seinen Stücken auch an dramatischem Zug, seinen Tragödien an tragischer Spannung. Es ist ihm immer mehr um die Entwicklung einzelner seiner Charaktere, als um die Handlung zu thun, daher die Entwicklung der ersteren durchaus nicht immer auf die Entwicklung dieser letzteren gerichtet ist, sondern nur zu oft eine Hemmung, einen Stillstand derselben bedingt. Eine andere Schwäche seiner Stücke liegt in der Motivirung. Immermann überzeugt uns nicht immer von der Stärke und Wahrheit seiner Motive, noch von der Nothwendigkeit ihrer inneren und äußeren Verknüpfung. Das letzte ist aber für die tragische Stimmung, in die uns eine Handlung versetzen soll, ganz unerläßlich, weil aus ihr vorzugsweise die tragische Furcht entspringt. Damit aber die Furcht zur tragischen werde, ist nicht nur nöthig, daß sie mit Mitleid verbunden ist, sondern daß sie auch selbst nicht sowohl unsre physische, als unsre geistige und sittliche Natur zur Quelle hat. Auch hierin fehlt Immermann wiederholt. Gewiß ist nicht jedes seiner Dramen mit all diesen und anderen Fehlern behaftet, aber keins ist von einzelnen derselben frei, und die großen Vorzüge und Schönheiten, selbst die dramatischen, die viele von ihnen darbieten, kommen dadurch

schon beim Lesen, noch mehr aber bei der sichtbaren Darstellung nicht recht zur Wirkung. Der Ueberblick über die Dramen des Dichters wird mir Gelegenheit geben, dies im Einzelnen darzuthun.

Das Thal von Ronceval, welches mit den Tragödien Ewin (1820 nach einer schottischen Ballade verfaßt) und Petrarca 1822 im Druck erschien, ist seine erste, 1819 geschriebene Tragödie. Dazwischen hatte er noch das Trauerspiel Die Verschollene (1820, 1822 gedr. in Die Papierfenster eines Eremiten) gedichtet, welches sich mehr noch als die anderen auf dem Boden der Romantik, ja der Mystik bewegt. Ein Mädchen, ohne Neigung zu einer Heirath gezwungen, geht am Morgen ihres Hochzeitstags früh in den Garten, wo ihr Jesus begegnet und sie in die himmlischen Gärten führt. Wieder in ihre Heimath entlassen, findet sie dort Alles verändert. Es sind 120 Jahre darüber vergangen. Die Entdeckung bringt ihr den Tod. — Man erkennt sofort, wie wenig der Dichter hier noch einen klaren Begriff vom Tragischen, ja selbst von dem Unterschied des Epischen und Dramatischen hat.

Schon 1821 aber war er im Drucke mit dem etwas später gearbeiteten kleinen romantischen Lustspiel: „Die Prinzen von Syrakus" hervorgetreten, das er zur Hochzeit seiner Schwester gedichtet hatte. Die Neigung zum Seltsamen, Geistreichen zeigt sich so recht in den Gestalten dieses an Handlung überaus armen, in den Voraussetzungen gekünstelten Stückes. Die drei Prinzen, der Gelehrte, der Phantast, der Landstreicher, haben jeder in seiner Weise zu Ehren des Dichters ein Sonderlingsbetragen angelegt. Je übermüthiger die Laune, die er hier zeigen will, je mehr dieser Uebermuth als anmuthiger Ueberfluß der dichterischen Phantasie hier erscheinen soll, desto fremder wird man von der Gezwungenheit seiner Scherze berührt.

Die nächste Arbeit war das Trauerspiel Periander und sein Haus, in allzu treuer Anlehnung an die Erzählung des Herodot (1822 geschr., 1823 gedr.), dem das Lustspiel Das Auge der Liebe folgte, eine märchenhaft romantische Dichtung, die unter dem Einfluß des Shakespeare'schen Sturm entstand (1823 geschr., 1824 gedr.). Sie kam in Berlin auf der Königstädter Bühne zur Aufführung, gleichwie das Schauspiel Die Brüder (1824 im Berlinischen Taschenkalender), in dem der durch die Liebe der Kinder versöhnte Haß der Väter, die hier auch noch Brüder sind, zu erneuter Darstellung kam.

Bedeutendere dramatische Züge treten aus dem den wüsten Stoff des Gryph'schen Trauerspiels neu zur Darstellung bringenden Cardenio und Celinde (geschr. 1825, gedr. 1846) hervor, zu dem er vielleicht durch Achim von Arnim's Halle und Jerusalem angeregt worden ist. Hier konnte er seiner Neigung zum Absonderlichen, Ueberstiegenen und Schaurigen nach Herzenslust nachgehen, worauf Heine's Ratcliffe mit eingewirkt haben mag, da die Ermordung des Marcellus eine Art Seitenstück zu der Ermordung Maria's bildet. Doch auch von des Dichters eignem Leben, aus seinem Verhältniß zu der Gräfin Ahlfeldt, ging wohl Manches, besonders in die letzte Scene zwischen Cardenio und Celinde in diese wilde, ungeheuerliche, ja fratzenhafte Dichtung mit ein. Zu einer tragischen Wirkung konnte es bei diesen verbrecherischen Vorgängen um so weniger kommen, als Cardenio zuletzt unter der Einwirkung eines Zaubers steht, der ihn zum Theil willenlos erscheinen läßt. Man verkannte indeß damals neben dem Abstoßenden die Vorzüge dieser Dichtung nicht, durch welche der Sturm einer, wenn auch wilden, Leidenschaft braust. Heine sprach sich bewundernd, Hering wie Börne sehr anerkennend darüber aus. — Immermann lebte in Magdeburg, als er sie schrieb. Er war der Bühne also wieder etwas näher gerückt. Vielleicht wirkte das wohlthätig auf das kleine in Alexandrinern gedichtete Lustspiel Die schelmische Gräfin ein, welches sich in den einfacheren Verhältnissen der unmittelbaren Gegenwart bewegt. Es wurde am Königstädter Theater zur Aufführung gebracht, aber erst 1828 (im Holtei'schen Jahrbuch für Bühnenspiele) gedruckt. Auch „Das Trauerspiel in Tyrol", später Andreas Hofer genannt (1828 gedr.), ist hier entstanden, auch in diesem Stücke stellte der Dichter, wennschon nicht Verhältnisse der unmittelbaren Gegenwart, so doch der nächsten zeitgeschichtlichen Vergangenheit dar. Er wollte darin „den Gegensatz zwischen dem rohen Heldenthume der Tyroler, ihrer Treue, ihrem Glauben und dem feinen Heldenthume der Franzosen, ihrem Verstande, ihrem Ehrbegriffe" zur Darstellung bringen. Es ist ihm grade so weit gelungen, als das Interesse reicht, das er durch seine Darstellung zu erwecken vermochte. Schon Gödeke hat darauf hingewiesen, daß diesem Stück fast Alles schädlich geworden, was der Dichter aus eignen Mitteln hinzugethan. Ich will auf die hineingeschmuggelten mystischen Elemente, den Traum mit dem Schwert, keinen Werth legen, da sie sich leicht

aus dem Stück wieder ausscheiden lassen. Schlimmer ist es dagegen mit seinem tief in den Organismus des Schlusses eingreifenden Briefmotive bestellt, das als ein bloßer Nothbehelf des Dichters erscheint, obschon der ganze Ausgang des Stücks davon abhängt. Nicht minder schwächlich ist die gemeine Intrigue des Pater Douay, welche den Hauptcharakter des Stücks als einen leichtgläubigen Schwachkopf erscheinen läßt. Und hier berühre ich den Hauptfehler desselben. Hofer ist kein tragischer Held. Es fehlt ihm die Schuld. Was der Dichter dafür ausgiebt, ist ein bloßer Fehler des Verstandes — seine abergläubische Leichtgläubigkeit. Grade sie entzieht ihm ja unserem Interesse und unserem Mitleid. Wenn wir auch für ihn fürchten, fehlt uns doch dieses, und mit ihm der ethische Beweggrund der Furcht, die mithin keine tragische ist. Auch dem Vicekönig gegenüber benimmt sich Hofer mehr unklug, als umsichtig. Er, der sonst trotz aller Warnungen so leichtgläubige Mann, hält hier zäh und ohne genügenden Grund am Mißtrauen fest. Warum, wenn er nur dem Briefe des Kaisers vertrauen will, besteht er nicht darauf, den Brief des Kaisers sich vorlegen zu lassen? Es giebt keinen vernünftigen Grund, aus dem ihm der wohlwollende Vicekönig dieses verweigern könnte. Wie fast in allen historischen Stücken des Dichters, spielt endlich auch in diesem die Liebe eine so unglückliche, hier aber zugleich noch so widerwärtige Rolle, daß es unbegreiflich bleibt, wie der Dichter damit Interesse erregen zu können glaubte. Und doch hat er grade an diese Episode, die in ihrem ersten Theile ganz überflüssig erscheint, die Katastrophe geknüpft. Es ist gewiß zu bedauern, daß durch all diese Fehler das viele Schöne, welches diese Dichtung enthält, so gut wie verloren geht, so daß alle späteren Versuche, es der Bühne zu retten, gescheitert sind. Während Immermann's Leben hat man es, soviel ich weiß, nur in Braunschweig und in Düsseldorf zur Aufführung gebracht. Später folgten auch Wien, Karlsruhe, Leipzig, Schwerin u. a. Städte.

In Düsseldorf, wohin der Dichter 1827 als Landesgerichtsrath versetzt worden war, entstand zunächst das dreiactige Lustspiel „Die Verkleidungen" (1828 gedr.), welches in Hamburg und Berlin (Königstädtisches Theater), doch ohne Erfolg zur Aufführung kam, ein Schicksal, das auch im folgenden Jahre seiner „Schule der Frommen" beschieden war, worauf er sich dem, von ihm schon um 1820 in Aussicht genommenen Plane, die Geschichte der Hohenstaufen

in einer cyklischen Reihe von Dramen zu bearbeiten, zuwendete. Obschon dieser Plan ihm ursprünglich so bedeutend und würdig erschien, um seiner Ausführung ein ganzes Leben zu weihen, kam es doch nicht über das einzige Drama Friedrich II. hinaus. Ja Immermann erklärte diese Arbeit später sogar für einen Irrthum und wollte jetzt diesem Gegenstand alle Brauchbarkeit für dramatische Gestaltung absprechen. Dies geschah freilich erst, da Raupach mit um so viel größerem Glück seine Hohenstaufen auf die Bühne gebracht hatte. „Ein geschichtliches Drama — ließ er jetzt sich vernehmen — kann nur da entstehen, wo der Dichter einen Stoff der Geschichte ergreift, welche für das Volk Geschichte ist, wenn er von den Ereignissen der Vergangenheit begeistert wird, die in den Freuden und Schmerzen der Gegenwart, in ihren Gedanken und Gefühlen noch nachklingen; Eigenschaften, welche die Geschichte der Hohenstaufen aber nicht darbietet.“ Und doch wollte er damals, als er sich für sie noch begeisterte, — „mit der schärfsten Kritik daran gegangen sein, einmal etwas zu liefern, was wo möglich wie Achill und Sigurd überall den Feinden einen undurchdringlichen Panzer entgegenhalte.“ Er wollte darin „den Kaiser darstellen, wie er durch seine Opposition gegen die Kirche und durch die tiefere ihr zu Grunde liegende Idee, gegen die positiven Fundamente, auf denen die Welt beruht, die Welt verliert.“ In der Freidenkerei desselben sollten die Keime seines Untergangs liegen, symbolisirt durch die Liebe zu einer mit einer Sarazenin gezeugten Tochter, die, freilich nur, weil er das Verhältniß zu ihr als Geheimniß behandelt, verhängnißvoll für ihn wird, da sie einerseits seinen Feinden einen genügenden Vorwand giebt, ihn der Hinneigung zum Muhamedanismus zu beschuldigen und seine Anhänger zum Abfall von ihm überredet, sodann, weil sie andrerseits verderblichen Unfrieden in seiner Familie hervorruft. Seine natürlichen Söhne Enzius und Manfred fassen nämlich beide zugleich eine leidenschaftliche Liebe zu Roxelane, ohne zu ahnen, daß diese ihre Schwester ist. Dies führt, da Manfred Enzius verderben will und ihm in der Schlacht die nachgesuchte Hülfe verweigert, zu dem traurigen Schicksal des letzteren, der in die Hände der Feinde fällt, und zu der Niederlage und dem Untergange des Kaisers. Der Geschichte wird also wieder große Gewalt angethan, was noch kein gültiger Einwurf für einen Dichter sein würde, welcher die geschichtliche Wahrheit mit der gemeinen Naturwahrheit auf eine

Linie setzte um sich auf den an sich ja ganz richtigen Satz zu berufen, daß die Kunst über die Wirklichkeit sich zu erheben habe. Freilich vermag dies noch keineswegs das Ungenügende der vom Dichter beliebten Veränderungen zu rechtfertigen oder auch nur zu entschuldigen. Es ist von einem so freigeistigen Fürsten, wie Friedrich II. nach ihm gewesen sein soll und auch war, eine bloße der Bequemlichkeit des Dichters dienende Laune, daß er die Geburt Roxelane's mit diesem Geheimniß umgiebt, auf dem zuletzt Alles beruht. Außerdem aber stehen die Vorwürfe, die Enzius dem Kaiser wegen Roxelane macht, im Widerspruch zu seiner eignen Liebe zu ihr, wie diese Liebe zu der Strenggläubigkeit, die er dem Kaiser gegenüber vertritt. Ueberhaupt übersah Immermann ganz, daß die Hohenstaufen nicht sowohl gegen die Kirche, als gegen deren anmaßlichen Ansprüche auf weltliche Macht auftraten und hierin grade eine geschichtliche Mission erfüllten, daher man den Dichter von einer katholisirenden Absicht in diesem Stück nicht freisprechen kann, die ja auch schon im Hofer hervortrat und sich aus seinem Umgang mit den katholisirenden Düsseldorfer Malern erklärt. Es wird immer schwer sein, die Grenze genau zu bezeichnen, welche der Dichter bei seinen Veränderungen der Geschichte einhalten muß. Im Allgemeinen läßt sich jedoch sagen, daß er grade so weit gehen darf, als es ihm gelingt, den Zuschauer und Leser in den Kreis seiner Darstellung zu bannen. Daß Immermann dies hier aber nicht gelungen war, mußte er selbst von seinem ihn so hochhaltenden Bruder hören, dessen Einwand hauptsächlich darauf hinauslief, daß er den Kaiser zu leidend, zu wenig handelnd dargestellt habe. Immermann weist bei dieser Gelegenheit selbst auf eine andre Schwäche dieses Stückes noch hin: auf den Uebelstand nämlich, „daß das politische Schicksal des Kaisers und seine häusliche Calamität nicht streng genug in einen Knoten verfestigt sei.“ Das Stück erschien 1828 im Druck und 1829 auf der Bühne des Berliner Hoftheaters. Auch Hamburg führte es auf. So wie es damals überhaupt nicht an Zustimmung fehlte. Selbst Raupach sprach sich lobend darüber aus.

„Ich finde — schrieb Immermann damals — daß die gegenwärtige Zeit für die Auffassung des Ursprünglichen, eigentlich Poetischen, kaum ein Organ besitzt, und so hat jener Beifall nur die Furcht in mir erweckt, daß ich mich nun wohl gar der Raupach'schen Sphäre etwas genähert habe. Sollte das Stück deshalb mehr Glück machen, weil die Pracht in demselben doch vielleicht nur kalt und das

Ganze mehr ein Werk der Reflexion, als der in einem Gusse schaffenden Begeisterung ist?"

Indessen brach jener Beifall sich nicht in dem Maße Bahn, als es der Dichter hier hoffen mochte. Am 15. Dec. 1828 war er sogar entschlossen, der Bühne ganz zu entsagen, was natürlich nur eine Drohung blieb. Es dauerte nicht lange, so traten alte und neue Pläne wieder hervor. Schon Ende December 1830 konnte er die beiden ersten Theile der Alexistrilogie für fertig erklären, wenige Monate später war auch das kurze Nachspiel beendet. Sie wurde von Graf Redern natürlich abgelehnt. Bei der damaligen Abhängigkeit von Petersburg war auch in Berlin nichts anderes dafür zu erwarten. Gleichwohl ist diese Dichtung, besonders in ihrem ersten Theil, das Genialste, was Immermann im Drama geschaffen. Sie hat mehr äußere und spannendere Handlung als irgend ein anderes seiner Dramen, aber freilich auch mehr äußeren Bühneneffect. Die Geschichte ist mit großer Freiheit behandelt, schon im zweiten Theil wird aber die Erfindung ausschweifend, im dritten sogar völlig phantastisch; sie verliert sich in's Mystische. Der gewaltige und gewaltthätige Charakter des Zaaren ist mit kräftigen Linien gezeichnet, doch spielt er sich hier und da allzurenommistisch als Theaterheld auf. Die Originalitätssucht des Dichters zeigt sich schon hierin, noch mehr in Alexis, der in seiner Sonderlingsweise zu sehr an Hamlet erinnert. Er ist vom Dichter, dem er nicht geistreich und seltsam genug werden konnte, mit ausgeklügelter Spitzfindigkeit entworfen. Auch Eudoxia und Katharina haben hier und da Züge davon. Am besten sind die Bojaren gezeichnet. Weniger glücklich Gordon, Menczikoff und Mont de la Croix. Am schwächsten sind auch hier wieder die Liebesverhältnisse. Euphrosyne erscheint im ersten Theil als ganz überflüssige Episode, einzig berufen, damit sich der Charakter des Alexis im Gespräche mit ihr entwickeln kann. Erst im zweiten Theil nimmt man wahr, welch wichtiges Glied sie im Organismus des Stückes ist, da sie nun durch erzwungenes Geständniß nicht nur zur Verrätherin ihres Geliebten, sondern auch die Veranlassung wird, daß der Vater gegen den Sohn, der Zaar gegen Alexis wider seinen Willen als Zeuge auftreten muß und dessen Verurtheilung hierdurch bedingt. Der Mechanismus, mit dem dieser Theatercoup und mit ihm die Katastrophe herbeigeführt wird, liegt aber gar zu offen am Tage, um eine tragische Stimmung recht aufkommen zu lassen. Die Dichtung

erschien 1832 in einem Jahr mit Merlin, zu dem der Dichter schon früh den Gedanken gefaßt. Es ist Immermann's Faust. Wie in diesem handelt es sich um die Frage nach dem Weltzusammenhange. Satan erscheint hier als Schöpfer der Welt, doch im Auftrage Gottes, und im Kampf mit dem Himmel um ihren Besitz. Merlin, sein Sohn, mit einer Erdgebornen, Candida, gezeugt, soll gewissermaßen einen Gegensatz zu Christus bilden. Doch fehlt es grade den Absichten, die der Dichter mit dieser in Beziehung zur Gralsage und zur Artussage gebrachten Gestalt verbunden hat, an der nöthigen Klarheit. Auf den Versuch ihrer Erklärung kann hier um so weniger eingegangen werden, als diese Dichtung für die Entwicklung des Dramas von keiner Bedeutung gewesen ist.

Zu dieser Zeit trat Immermann dem Theater selbst wieder näher. Veranlassung gab die Aufforderung des Düsseldorfer Theaterdirectors, sich an der von ihm geplanten Todesfeier Goethe's betheiligen zu wollen. Schon bei dem Einstudiren seines Hofer hatte sein dramaturgisches Talent sich bewährt, und auch die Künstlerfeste hatten wiederholt dazu Gelegenheit geboten. Diese Anregungen riefen den Gedanken wach, nach dem Beispiele Tieck's und Holtei's einen Cyklus öffentlicher dramatischer Vorlesungen zu veranstalten. Der hierdurch geweckte Sinn für das Drama legte dann wieder den Versuch zu einer Hebung der Theaterverhältnisse in Düsseldorf nahe. Es bildete sich ein Theaterverein, der sich zunächst die Aufgabe stellte, mit dem Director des dortigen Theaters die Aufführung einer Anzahl Mustervorstellungen zu vereinbaren, was endlich zu der bekannten Immermann'schen Theaterleitung führte, welche bewies, was eine von künstlerischer Begeisterung geleitete Kraft selbst mit nur beschränkten schauspielerischen Mitteln zu leisten vermag, und wie Vieles der Schlendrian und das Vorurtheil der Bühne ablehnt, was sich bei Einsicht, gutem Willen und Fleiß sehr wohl zum Vortheil derselben erhalten ließe. Das dramaturgische Talent Immermann's war somit ganz außer Zweifel gestellt, und ich habe hier nur eins gegen ihn einzuwenden, nämlich den von seinen Erfahrungen abgeleiteten Grundsatz, daß das Heil der Bühne überhaupt nur von mittleren schauspielerischen Kräften zu erwarten sei. Denn wenn das der Lage kleinerer Bühnen, wie die Düsseldorfer war, auch einzig entspricht, so entspricht es doch durchaus nicht den höchsten Aufgaben der Kunst. Es ist zwar gewiß, daß man auf diese Weise Virtuoseneitelkeit, Eigennutz und Anmaßung, welche ein so großes

Hemmniß idealer Bestrebungen sind, am leichtesten ausschließen wird — aber doch nur bis zu einem gewissen Grade. Alle diese Untugenden und Laster werden mit der Zeit auch bei mittleren Talenten hervortreten. Andrerseits ist es aber eben so sicher, daß gleichwie der Dichter nicht allen Figuren seines Stücks eine gleiche Bedeutung giebt, auch deren Darstellung große Unterschiede in der Befähigung der Darsteller bedingt. Der Widerspruch, die höchsten Aufgaben der Kunst durch nur mittlere Kräfte zur Ausführung bringen zu wollen, liegt auf der Hand. Das Ungenügende solcher Darstellungen wird sich jederzeit fühlbar machen, und schlimmer noch, wenn es der Fall etwa nicht ist; es würde dies schon ein sicheres Kennzeichen für die Gesunkenheit des Geschmacks sein.

v. Uechtritz (in den Blättern für literarische Unterhaltung), Grabbe (in Das Theater zu Düsseldorf) und Devrient (in seiner Geschichte der Schauspielkunst) haben ausführlich über die Immermann'sche Theaterleitung, die mit März 1837 ihr Ende erreichte, berichtet. Nur der Mangel an einer genügenden finanziellen Unterstützung führte zum Abbruch derselben. Dafür wendete sich Immermann noch einmal der dramatischen Dichtung zu. Er ergriff hierbei einen Stoff, den auch schon Hans Sachs in seiner naiven Einfalt behandelt hatte, die Boccaccio'sche Novelle von Guiscardo und Ghismunda. Er hat aber diese letzte in ein Weib verwandelt, das zu stolz ist, seine Liebe zu einem an Rang unter ihr stehenden Mann öffentlich zu bekennen. Ghismunda unterdrückt daher diese Liebe und legt dem Geliebten nicht nur Entsagung, sondern auch Schweigen des ihr heimlich entlockten Geständnisses auf. Guiscardo fällt diesem Schweigen zum Opfer. Jetzt erst, an der Leiche desselben, giebt sie ihrer Liebe rückhaltlos Ausdruck, indem sie ihm ihr Leben freiwillig zum Opfer bringt. Ich glaube, daß auf einzelne Scenen des Stücks Heine's Almansor Einfluß gehabt. Am meisten aber mag Immermann bei der Auffassung des Gegenstands durch sein Verhältniß zu der Gräfin Ahlfeldt bestimmt worden sein. Ghismunda oder das Opfer des Schweigens würde vielleicht das anziehendste und bühnenwirksamste Stück des Dichters genannt werden können, wenn er, in seinem Hange zum Außergewöhnlichen, die Charaktere und Situationen nicht zu sehr auf die Spitze getrieben und in der Erfindung der Intrigue, die bei ihm meist überaus schwächlich ist, sich geschickter und bedeutender ge-

zeigt hätte. Stört in den Figuren des Guiscardo und der Ghismunda die Spitzfindigkeit, so mangelt dem Charakter des Königs die Consequenz. Manfred ist aber völlig uninteressant. Doch sind die Scenen bei Ghismunda, unmittelbar vor, bei und nach dem Empfange der Nachricht von Guiscard's Tode, von ergreifender Schönheit und Wirkung und verdienten allein, daß man diese letzte, dem Theater geweihte Gabe des Dichters demselben zu retten suchte. Das Stück wurde 1838 auf dem Berliner Hoftheater zur Aufführung gebracht und erschien 1839 im Druck. In diesem Jahre wurde das Verhältniß zur Gräfin Ahlfeldt gelöst und die eheliche Verbindung mit einer Enkelin des Kanzlers Niemeyer geschlossen, die an der von G. von Putlitz herausgegebenen Biographie ihres Gatten mit betheiligt gewesen sein soll. Am 25. August 1840 wurde aber der Dichter dem kurzen mit ihr genossenen Glück durch den Tod wieder entrissen. Sein schönstes Werk der Roman Münchhausen entstand in der Zwischenzeit, der unvollendete Tristan war sein Schwanengesang. Immermann hat noch selbst eine Sammlung seiner Schriften veranstaltet 1835—43. 1840—43 veröffentlichte er unter dem Titel Memorabilien auch einen Theil seiner Selbstbiographie und verschiedene diese betreffende Aufsätze. 1851 gab G. zu Putlitz Immermann's Theaterbriefe heraus. Die beste und vollständigste Ausgabe seiner Werke ist die von Robert Boxberger (Berlin).

Immermann war zu Heinrich Heine im Jahre 1822 in ein näheres Verhältniß getreten, das unter Andrem dazu führte, von diesem um Beiträge zu seinen Reisebildern angegangen zu werden. Immermann ließ sich zu seinem Nachtheil wirklich verleiten, ihm einige Xenien zuzuschicken, welche sich unter dem Titel Oestliche Poeten gegen die damals in Aufnahme gekommenen Nachahmer der Orientpoesie wendeten. Niemand scheint sich davon stärker getroffen gefühlt zu haben als Graf Platen, der in seinem satirischen Lustspiel Der romantische Oedipus Immermann auf's gehässigste, doch in durchaus künstlerischer Form angriff. Immermann parirte den Streich in demselben Sinne durch seinen: „Im Irrgarten der Metrik umhertaumelnden Cavalier". Heine endete den Kampf aber auf eine so niedrige Art, daß ein weiteres Eingehen darauf nicht mehr möglich erschien.

Goethe war 1819 in seinem „Westöstlichen Diwan" der Erste gewesen, welcher die Form und den Geist der Orientpoesie in die deutsche

Dichtung einführte. Platen folgte 1821 mit seinen „Ghaselen," J. M. Friedrich Rückert 1822 mit den zum Theil schon früher entstandenen „Oestlichen Rosen". Dagegen war dieser (geb. 16. Mai 1788 zu Schweinfurt, gest. 31. Januar 1866 zu Neuseß) Platen nicht nur in der Veröffentlichung dramatischer Dichtungen, sondern auch in dem Versuche vorausgegangen, die Form der altattischen Komödie für das satirische Drama wieder aufzunehmen. Schon 1813 war Rückert in einem Festspiele als Dramatiker aufgetreten, und aus dem Jahre 1815 berichtet Christ. von Truchseß von zwei anderen fertigen Dramen des Dichters, dem „Schloß Rauneck", eine Art Ritterstück, und „Des Königs Pilgergang", das im Geschmacke Calderon's gewesen sein soll. Diese scheinen verloren gegangen zu sein, wogegen 1817 die zwei ersten Theile einer Trilogie „Napoleon, politische Komödie in drei Stücken" von denen das letzte vielleicht niemals gedichtet wurde, im Drucke erschienen. Es war eben jener erste Versuch einer neuen aristophanischen Komödie, die mit einem großen Aufwand von Geist und metrischer Kunst, aber ohne eigentlich dramatische Begabung unternommen worden war und unsere Literatur nur mit einer neuen dramatischen Curiosität bereichert hat. Rückert ward von diesem Mißerfolge so abgeschreckt, daß er erst im vorgerückten Alter, nachdem er 1841 als Professor der orientalischen Sprachen nach Berlin berufen worden war, sich dem Drama auf's Neue zugewendet zu haben scheint — diesmal der Tragödie. Raupach's Hohenstaufen-Cyklus hatte ihm die Idee zu einem ähnlichen Unternehmen, zur Dramatisirung der Fürstengeschichte des Hauses Brandenburg eingegeben; es kam aber nicht über Entwürfe hinaus. Dagegen entstanden um diese Zeit eine Reihe von Stücken über andere bedeutende historische Gegenstände, womit er nur den Beweis lieferte, daß es dem großen Lyriker und Uebersetzer doch an eigentlichem Talent für das Dramatische, ja an Einsicht in das Wesen des Dramatischen und Tragischen und in die Structur und Technik des Dramas gebrach. Die frostige Aufnahme seines Saul und David (1843), Herodes der Große, zwei Theile (1844), Heinrich IV., zwei Theile (1844) und Christofero Colombo, drei Theile (1845), deren rasche Aufeinanderfolge allein die ganz äußerliche Behandlung dieser großen Aufgabe beweist, scheint ihn auch selbst von der Unfruchtbarkeit dieser Bemühungen überzeugt zu haben.

Auch August Graf von Platen-Hallermünde*), geb. 24. October 1796 zu Ansbach, gest. 5. December 1835 zu Syrakus, besaß keine eigentliche dramatische Gestaltungskraft. Doch lassen einzelne seiner dramatischen Versuche sehr wohl eine Bühnendarstellung zu. Er war wie Rückert, und zunächst mehr noch als dieser, von den Romantikern beeinflußt. Er befolgte so recht die Fr. Schlegel'sche Vorschrift, sich mit dem poetischen Geist und den Formen aller großen Culturvölker vertraut zu machen und aus ihrer Verbindung und Verschmelzung eine neue Dichtung in's Leben zu rufen. Er beherrschte die Sprache und ihre Formen auf's vollständigste. Er hat für die Kunst der metrischen Behandlung derselben, sowie für die, den Gedanken zum reinsten, klarsten und vollendetsten Ausdruck zu bringen, einen Schatz von Mustern aufgestellt. Allein mit dieser seltenen Formbeherrschung war noch nichts für das Drama erreicht. Die dramatische Form und ihr Wesen, die Schönheit und Kraft des dramatischen Ausdrucks besteht noch in ganz etwas anderem, so daß Lessing, diesen Unterschied auf die Spitze treibend, von seinen Versen im Nathan (die Platen wahrscheinlich holprig genannt haben würde, wenn sie statt von ihm von Immermann herrührten) sagen konnte: „sie würden schlechter sein, wenn sie besser wären". Diesen Unterschied scheint Platen bei all seiner Sprachbeherrschung doch nicht gekannt, für ihn scheint er doch kein Gefühl gehabt zu haben, da die Sprache seiner Dramen wenn auch nicht gradezu undramatisch, so doch auch nicht dramatisch zu nennen ist, sondern mehr die Correctheit und Schönheit der Form, die Klarheit und Schönheit des Gedankens, als den individuellen Zustand und Charakter, aus denen diese hervorgehen, hervortreten läßt. Abgesehen von der, im dramatischen Sinne, stillosen Vermischung der den verschiedensten Völkern entlehnten lyrischen Vers- und Strophenformen, stehen auch seine ungereimten Jamben an dramatischem Ausdruck mehrentheils gegen die Immermann'schen zurück, wenn sie auch als bloße Jamben betrachtet ungleich correcter, fließender und klarer, als diese sind. Selbst wo er wärmer wird und dem dramatischen Ausdruck sich nähert, wie in der Scene zwischen Florestan

---

*) Minckwitz, Johannes, Graf von Platen als Mensch und als Dichter, Leipz. 1838. — Gödeke, Grundriß III. S. 554 und in der Ausgabe der Werke vom J. 1843. — Platen's Tagebuch. Stuttg. 1860. — Creizenach, Th., Platen. Zeit. f. d. eleg. Welt 1839 Nr. 201. 52.

und Narredin in „Treue um Treue" und in anderen besonders der Liga von Cambrai angehörenden Scenen, behält sein Ton doch noch etwas Kühles, der Ausdruck etwas Allgemeines. Es ist zuletzt immer nur der Gedanke als solcher und die Klarheit und Reinheit der Form, in der er erscheint, was uns an seiner Sprache interessirt, nicht aber der Zustand, der Charakter, die individuelle Natur des Sprechenden. Daher laufen seine Dramen auch kaum auf etwas anderes als die Dialogisirung eines epischen Vorgangs hinaus. In eine tragische oder komische Stimmung und Spannung werden wir durch sie nur selten versetzt. Platen ist am ansprechendsten in der Darstellung des Anmuthigen, Edlen, Würdigen, Geistvollen, am ungeeignetsten, wo es tiefere Seelenzustände und Kämpfe darzustellen gilt. Auch ist es fast immer nur der Humor und Witz des Dichters, welchen wir hören. Meist gesucht und gekünstelt, zeigt er nur selten Fülle und Tiefe.

Von seinen Dramen (er schrieb schon früh eine Trochäentragödie „Die Tochter des Kadmus") haben sich nur die im Druck erschienenen erhalten. Es sind die Lustspiele: Der gläserne Pantoffel (worin das Märchen vom Aschenbrödel sinnreich mit dem vom Dornröschen verbunden ist, 1823); Berengar (1824); Der Schatz des Rampsinit (1824), wohl von allen das geistvollste, und Der Thurm mit sieben Pforten (1825), sowie das Schauspiel Treue um Treue (1825), welches in diesem Jahr auch in Erlangen aufgeführt wurde. Sie bewegen sich sämmtlich auf dem Boden und in den Formen der neuen romantischen Schule. Besonders hat Tieck zum Vorbild gedient, nur daß Platen den Aufbau der Handlung ernster in's Auge gefaßt, sich minder willkürliche Abschweifungen erlaubt und der sprachlichen Behandlung die größte Sorgfalt zugewendet hat. 1826 folgte Die verhängnißvolle Gabel, ein gegen die Schicksalstragödie gerichtetes satirisches Lustspiel in aristophanischer Form, nur daß auch hier wieder romantische Vers- und Strophenformen eingemischt sind. Es ist ohne Zweifel die geistvollste und künstlerischeste dramatische Satire, die gegen diesen Gegenstand erschienen ist, und als literarische Satire überhaupt auch der Form nach völlig tadellos. Der Versuch, auf diesem Wege ein neues nationales Lustspiel in's Leben zu rufen, muß dagegen als ein unhaltbarer bezeichnet werden. Platen erneuerte ihn in seinem Romantischen Oedipus (1828), in dem er nicht nur einzelne Auswüchse der Romantik, sondern auch diese noch selber

verspottete, wobei die Spitze seiner Satire in der persönlichsten Weise gegen Immermann gerichtet war. Niemand wird es Platen verdenken, daß er den Angriff Immermann's satirisch zurückwies. Allein seine Feindseligkeit gegen diesen kennt keine Grenzen, sie geht weit über die der Satire hinaus. Man hat das Gefühl, daß sich der Aristokrat weit mehr, als der Dichter, durch ihn verletzt fühlte, und jener kleinlich genug war, sich in der gehässigsten Weise zu rächen. Dabei gab sich Platen nach zwei Seiten hin selbst arge Blößen. Er griff die Romantik an, ohne zu bemerken, daß er sich noch immer auf ihrem Boden befinde. Die Phantastik des Aristophanes war ja grade von den Romantikern selbst erst empfohlen worden, und daß er sie mit einer Menge romantischer Formen versetzte, entspricht nur den Recepten derselben. Außerdem zeigt sich Platen am Schluß auch noch selbst und in ungleich gesteigertem Maße mit den Fehlern behaftet, deren er Immermann zeiht: dem poetischen Dünkel, der literarischen Anmaßung. Das Beste des Stücks ist der den Eingang bildende erste Act. Wie weit auch der Dichter in der Verspottung hier geht, so lassen wir es uns doch gern gefallen, weil er ganz im Tone des ächten Humors. der ächten Satire bleibt und in der Behandlung der Form durchaus trefflich und in hohem Grade ergötzlich ist. Dies verliert sich aber mehr und mehr in der Oedipusparodie. Die Erfindung entspricht hier nicht mehr der Länge und Breite der Behandlung, und am Schlusse vermag das beleidigte Selbstgefühl des Dichters den allgemeinen, auf die Sache gerichteten poetischen Standpunkt der Satire nicht mehr festzuhalten, er geht zu den hämischesten persönlichen Angriffen über.

Nur einmal noch versuchte sich Platen in der dramatischen Form, in dem geschichtlichen Drama Die Liga von Cambrai (1832). Dem romantischen Apparat hatte er diesmal völlig entsagt. Der Gegenstand ist mit streng geschichtlicher Treue, mit einfach edler Würde behandelt. Es fehlt, wie man schon sagte, nichts als die Hauptsache daran, nämlich das Drama. Es giebt weder Helden, noch Gegenspieler, oder vielmehr beide sind unsichtbar. Der Held ist der venetianische Staat; der Gegenspieler ist die Liga von Cambrai. Die letztere ist nur durch eine einzige Person, den spanischen Gesandten, in schwächlicher Weise vertreten. Auch hat das Stück keinen Abschluß. Es bricht einfach ab. Platen bewies damit, wie wenig er fähig war, Immermann als Dramatiker zu beurtheilen. Die Werke nur weniger deutscher drama-

tischer Dichter haben aber eine ähnliche Verbreitung wie die Platen's gefunden. Man glaubt, daß von seinen Werken, daher auch von den dramatischen, mehr als 30,000 Exemplare verkauft worden sind. Gleichwohl haben seine Dramen noch nicht den Weg zum Herzen des Volks gefunden.

Nicht so glücklich erging es einem andern Dichter der Zeit, der, ebenfalls von der Romantik ausgehend, bis zum letzten Augenblick treu zu ihr hielt. Als Lyriker und Erzähler sich ebenfalls eines großen Beifalls erfreuend, sind seine dramatischen Werke, bei gewiß nicht minderem dramatischen Talent, heute so gut wie vergessen. Joseph Freiherr von Eichendorff*), geb. 10. März 1788 auf Schloß Lubowitz in Oberschlesien, gest. 26. November 1857 zu Neiße, war schon als Dichter berühmt, als er 1828 zuerst mit Meierbeth's Glück und Ende hervortrat, eine tragische Parodie mit Gesang und Tanz. Es folgten das Trauerspiel Ezelin von Romano (1828), Der letzte Held von Marienburg (1830) und das romantische Lustspiel: Die Freier. Man rühmt besonders den beiden letzten dieser Dichtungen sowohl dramatisches wie theatralisches Talent nach, klagt aber andrerseits über das Vorherrschen der Lyrik und die darin enthaltenen phantastischen Wunderlichkeiten. Nur „Der letzte Held von Marienburg" scheint einer Aufführung (in Königsberg) gewürdigt worden zu sein. Eichendorff gab uns auch noch einige Uebersetzungen Calderon'scher geistlicher Dramen (Der göttliche Orpheus — Der Maler seiner Schande — Die eherne Schlange — Amor und Psyche — Der Waldesdemuth Krone — Der Sünde Zauberei), Stuttg. 1853 und eine Geschichte des Dramas, Leipzig 1854.

Ein dramatisch stärker beanlagtes, die Bühne entschiedener in's Auge fassendes und von ihr auch vielfach gefördertes Talent stellt sich in Gotthelf August Freiherrn von Maltitz dar, geb. 9. Juli 1794 zu Königsberg, gest. 7. Juni 1837 in Dresden, wo er seit 1832 lebte. Er hatte mit dem Widerspruch eines freien, auf Unabhängigkeit dringenden Geistes und eines mißgestalteten Körpers zu kämpfen. Dies gab seiner Seele eine Verbitterung, in der auch sein Hang zur Satire

*) Joseph Freiherrn v. Eichendorff's sämmtliche Werke. Zweite Auflage, Leipz. 1864, mit biographischer Einleitung. — S. auch A. Schöll in den Wiener Jahrbüchern 1836 Bd. 75 S. 96 und Bd. 76 S. 58, — sowie Gödeke, Grundriß III. S. 292.

wurzelt, und die mit den Jahren mehr und mehr überhand nahm. Wie sehr er gegen jenen Widerspruch ankämpfte, beweist, daß er, seiner Mißgestalt trotzend, sich nicht nur für das Forstfach entschied, sondern sich auch 1812 als Freiwilliger am Freiheitskampfe betheiligte. Dieser gegen allen Druck ankämpfende Geist tritt auch in seinen poetischen Werken hervor. Seine literarischen Versuche reichen bis zum Jahre 1816 zurück. Als Dramatiker trat er aber erst 1826 öffentlich mit dem vieractigen Trauerspiel Schwur und Rache auf. Ihm folgte Hans Kohlhas (1827 aufgef., 1828 gedr.), womit er seinen Ruf als Dramatiker begründete. Größeren Erfolg aber hatte das zweiactige Schauspiel: „Der alte Student" (1828), in dem er für die Sache der Polen eintrat und durch Rührung auf die Herzen der Zuschauer wirkte. Er überredete die Schauspieler des Königstädtischen Theaters, die von der Censur gestrichenen, gegen Rußland gerichteten Stellen zu sprechen, was ihm die Ausweisung aus Berlin und Preußen zuzog. Von seinen übrigen Dramen, den Schauspielen Der Dichter und der Uebersetzer (1829), Das Pasquill (1829) und Oliver Cromwell (1831) und dem einactigen Schwank „Die Leibrente" hat nur noch das letzte größeren Erfolg und weitere Verbreitung gehabt. So viel Witz Maltitz im persönlichen Umgang und in seinen satirischen Schriften zeigte, so leiden seine dramatischen Arbeiten doch öfter an Flachheit und Breite. Es fehlte ihm überhaupt an genügender künstlerischer Durchbildung. Besondere Hervorhebung aber verdient, daß er der Erste war, welcher den politischen oppositionellen Geist, wenn auch noch vorsichtig, in das Drama einführte.

Eine ungleich bedeutendere Stellung nimmt in der Geschichte des neuesten deutschen Dramas, obschon keines seiner Dramen die Bühne beschritten hat, Christian Dietrich Grabbe*) ein. Am 11. December 1801 zu Detmold in engen, trüben Verhältnissen geboren, sein Vater war Zuchthausinspector, gewann er früh einen Einblick in das Elend und die Verkommenheit des menschlichen Lebens. Daneben aber wurde durch die Liebe der Eltern zu dem beanlagten einzigen Sohn in ihm

*) Immermann, Grabbe. Erzählung, Charakteristik, Briefe im 2. Theil seiner Memorab. Hamb. 1843. — Chr. D. Grabbe's sämmtliche Werke. Herausg. von O. Blumenthal. 4 Bde. Detmold 1874. — Gödeke, Grundriß III. S. 508.

eine hohe Meinung von sich und seinen Fähigkeiten geweckt und genährt. Der Trieb, genial zu erscheinen, trat mit den Jahren immer stärker in ihm hervor. In keinem Dichter der Zeit gewann die Originalitätssucht derselben eine gleich gefährliche Stärke. Sie verleitete ihn zur Vernachlässigung seiner Studien und zu ausschweifendem Lebensgenuß. 1819 bezog er, das Recht zu studiren, die Universität Leipzig und gerieth hier in wüste Gesellschaft. Je weniger seine Mittel hierzu ausreichten, in desto niedrigere Lebensgewohnheiten ward er gerissen. Obwohl von Natur aus ein großes Talent, vernachlässigte er doch dessen Aus- und Durchbildung, so daß es trotz aller künstlichen Steigerung immer den Charakter des Fragmentarischen behielt. Diese Halbheit seines inneren Wesens drückte sich um so mehr auch in seiner äußeren Gestalt und Gesichtsbildung aus, als er schon früh seine Gesundheit zerstört hatte und bald auch in Noth gerieth. In einer vollständigen Verkennung seiner Anlagen und Begabung ging er längere Zeit damit um, sich der Bühne zu widmen. Seiner Umgebung an Geist überlegen und reich an außergewöhnlichen, glänzenden Einfällen, wurde er immer mehr in dem Glauben an seine Genialität bestärkt. Derselbe wuchs zu solcher Höhe empor, daß er in einem wehmüthig lächerlichen Contrast zu seiner Lage stand, was ihn zwischen Anmaßung und Kleinmuth in bedenklicher Weise auf und nieder schwanken ließ. Bezeichnend dafür ist die Stelle eines Briefes, mit dem er Tieck sein erstes Drama den Herzog von Gothland (1822) übersendete:

„Im Bewußtsein — heißt es in einer Nachschrift desselben — daß ich wenigstens etwas Ausgezeichnetes, wenn auch nicht Gutes geleistet habe, fordere ich Sie auf, mich öffentlich für einen frechen, erbärmlichen Dichterling zu erklären, wenn Sie mein Trauerspiel der Production der heutigen Dichter ähnlich finden."

Wogegen es in einem etwas späteren Brief, in dem er sich Tieck als Schauspieler empfiehlt und dafür unter Andrem anführt, daß er seine Stimme ohne Anstrengung vom feinsten Mädchendiscant bis zum tiefsten Basse moduliren könne und er im Augenblick keine Rolle wisse, die er binnen zwei Wochen sich nicht zu spielen getraue, in völligem Kleinmuthe heißt:

„Wie ich übrigens klein anfangen und mich in alle Schranken fügen werde, kann ich Ihnen nicht genug versichern, und wenn Sie nun gar sich herablassen wollten, mich während dieser Zeit der Niedrigkeit bisweilen Ihrer Belehrung zu würdigen, so hätte ich Ursache, der gesegnetsten und einflußreichsten Periode meines Lebens entgegenzublicken. Und bekäme ich auch nur eine Gage von 200 Thalern,

so würde ich in diesem Falle selbst den reichsten Banquier in Deutschland nicht beneiden."

Tieck, der sich seiner weiterhin annahm, verkannte nicht daß in dem schon durch seine Länge monströsen Gothland Züge eines eigenartigen Talents, Züge wirklicher Dichterkraft seien, aber er wies auch mit Ernst darauf hin, daß der Zug des Dichters zum Bizarren, Uebertriebenen, Gräßlichen, Cynischen und Pessimistischen nicht nur seine Poesie, sondern auch sein Leben zu zerstören drohe. Dieselbe zügellose Willkür, mit der er hier die Charaktere behandelte, zeigt sich auch in der Behandlung des Verses, und bei allem Scheine von Genialität, ja von dieser im Einzelnen sogar selbst macht sich darin doch eine ermüdende Breite, ja hier und da selbst, Flachheit und Leere bemerkbar. Mit Recht hat man von diesem zu seinem Unglücke von nicht Wenigen sehr überschätzten Werke gesagt, daß sich darin die Schwäche als Stärke geberde.

Das nächste Stück war ein Lustspiel: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Der Dichter usurpirt hier den Boden, welchen die Romantiker dem Lustspiele angewiesen, den Boden der Willkür, sogar noch für die Darstellung der unmittelbaren Gegenwart. Es läßt sich denken, zu welchen barocken Sprüngen dies die Phantasie eines Dichters verführte, der schon in der ernsten historischen Darstellung hierin so Großes geleistet hatte. Göbeke meint daher, es sei Alles darin, was der Titel verheiße, bis auf die tiefere Bedeutung. So reich dieses in Berlin entstandene und mit dessen kaustischem Witz geschwängerte Stück auch an spaßhaften, originellen Einfällen ist, so kommt es doch zu keiner behaglichen Stimmung. Das Ganze entläßt unbefriedigt.

Wie hätte dies aber erst in einem Stück anders sein können, in dem, wie in dem kleinen Drama: Nanette und Maria, ausgesprochenermaßen „Leben und Liebe wie eine Seifenblase" behandelt erscheinen sollte. Erst in dem Fragmente Marius und Sulla schlug der Dichter einen gehalteneren, bedeutenderen Ton an. Er ist hier sichtbar von der Größe des Gegenstands ergriffen und faßt seine Kraft mit Würde zusammen. Die Sprache, besonders die Prosa, zeigt eine große epigrammatische Schärfe, die freilich nicht frei von Manier ist. Der an Grabbe gerühmte geschichtliche Blick tritt hier zum ersten Male hervor. Jedenfalls war man berechtigt, an dieses

Fragment, das schon um 1823 entstanden, 1827 aber neu überarbeitet worden war, die größten Erwartungen zu knüpfen, wenn auch die sich darin offenbarende Kraft mit den Forderungen des Dramas und der Bühne sich noch auseinander zu setzen hatte.

Alle diese Dichtungen erschienen 1827 im Druck, nebst einer Abhandlung über Shakespearomanie, die wohl dadurch hervorgerufen worden sein mochte, daß man ihm die Nachahmung dieses Dichters mehrfach zum Vorwurf gemacht und doch auch wieder den großen Abstand von diesem betont hatte. Obschon Grabbe darin seine Verehrung Shakespeare's betheuerte, so ist dieser Aufsatz doch als ein Vorläufer der „Shakespearestudien" des Herrn von Rümelin zu betrachten, der die Andeutungen Grabbe's nur weiter ausführte. Im Einzelnen enthält er, wie diese, ganz schätzenswerthe Bemerkungen. Das Ganze aber beweist, daß beide von der Organisition der Shakespeare'schen Dramen keinen Begriff hatten, sondern immer nur an dem Außenwerke herummäkelten. Auch der Goethe'sche Faust ließ Grabbe nicht ruhen. Er glaubte diesen Stoff noch viel gewaltiger gestalten zu können und verband ihn zu diesem Zweck mit dem Don Juan-Motiv. Er wollte in seinem Don Juan und Faust die zwei Seelen des Goethe'schen Faust in zwei Individuen verkörpern, um sie schließlich in der Liebe zu einem und demselben Gegenstande (Anna) zu Grunde gehen zu lassen. Er übersah dabei nur, daß sein Faust noch immer jene Zweiseitigkeit des Verlangens und Strebens behielt, daß er bei ihm zuletzt ganz so wie Don Juan im Sinnlichen auf- und untergeht und es daher dessen gar nicht bedurfte. Was in seiner Dichtung bedeutend ist, gehört theils Goethe und Tirso de Molina ganz unmittelbar an, theils ist es von ihnen doch angeregt, im Uebrigen finde ich nur noch einen bedeutenden Zug in der größeren Macht, die Faust hier nach seinem Vertrage über Mephisto besitzt, jedoch nur in für ihn verhängnißvoller Weise geltend zu machen vermag. Doch auch von diesem Zug ist von Grabbe nur ein kleinlicher Gebrauch gemacht worden. So hoch Don Juan und Faust (1829) von einzelnen Beurtheilern gestellt wird, rechtfertigt dieses Stück, nach meinem Dafürhalten, in keiner Weise die durch Marius und Sulla erregten Erwartungen. Erst in den Hohenstaufendramen: Kaiser Friedrich Barbarossa (1829) und Kaiser Heinrich VI. (1830) erscheint Grabbe wieder auf gleicher Höhe. Die Bemühungen des Dichters, der Bühne durch

sie näher zu treten, erreichten indeß nicht ihren Zweck. Auch sonst ließ er es jetzt nicht an Bemühungen fehlen, sich emporzuarbeiten. Seit 1827 hatte er seinen phantastischen Schauspielerideen völlig entsagt, ja war sogar in eine amtliche Stellung, als Militärauditeur mit einem Gehalte von monatlich 16 Thalern, eingetreten, die ihm allerdings in keiner Weise genügen konnte. Die Hohenstaufendramen sind von den ausgeführten metrischen Dramen des Dichters gewiß das Bedeutendste. Obschon der Flug desselben zuweilen in's Phantastische zu zerflattern droht, so hat er diese Neigung im Ganzen doch zu beherrschen gewußt. Die Charaktere sind kraftvoll gezeichnet, der Ausdruck ist maßvoller, als man es sonst an Grabbe gewöhnt ist, die Sprache, wenn auch nicht immer formschön (die Verse sind zum Theil ziemlich leichtfertig behandelt), ist meist charakteristisch. Doch fehlt es auch nicht an manchem Leeren und Schwülstigen. Ich will dafür nur die Begrüßungsrede ausheben, welche Kaiser Friedrich I. mit seiner Gemahlin Beatrice wechselt.

Beatr. Verzeihe, daß die Mücke kam, um sich
In deiner Sonne wieder zu beleben.

Kais. O Heil und überird'scher Glanz der Sonne,
In deren Strahl solch Mücken sich erfreun.
— — — — — — Nicht mehr beneid' ich
Die Seligen im Paradiese, da,
Ich hör's, ich wohn' in deines Busens Glanze.

Grabbe scheint es seitdem ganz aufgegeben zu haben, die Bühne bei seinen Arbeiten mit in Betracht zu ziehen. Ihre Forderungen schienen auch wirklich den Flug seines eigenthümlichen Talents zu hemmen, das seine Stärke nicht in der folgerichtigen Composition, in dem festen Aufbau, in der energischen Structur des Dramas und in der ausgeführten dramatischen Entwicklung der Charaktere hatte. Sein Feld war die phantasievolle, geistreiche Skizze, die sich weder nach Raum, noch nach Zeit einschränken lassen wollte. Der Raum der Bühne war ihm zu eng, Weltbegebenheiten darauf darzustellen. Er wollte sie in ihrer ganzen Breite, ihrer ganzen Fülle und in unmittelbarer Gegenwart entfalten. In dem Operiren mit Massen fühlte er sich am wohlsten. Nicht Berichte von Schlachten konnten seinem Geiste genügen, die Schlacht selbst mußte es sein. Grade hier verfahre er, wie Immermann sagt, mit einer solchen genialen Leichtigkeit,

daß man ihn einen Blücher der Phantasie genannt habe. Schon in Friedrich Barbarossa bezog er den hinter der Scene wüthenden Kampf mit in die Darstellung ein. Wir hören von dort aus den Erzbischof von Mainz und Barbarossa ihr Heer commandiren, die Lombarden, das mailändische Todesbanner, die Deutschen in Kampfrufe ausbrechen, bis sich die Schlacht zuletzt auf die Bühne selber verpflanzt. In „Napoleon oder die hundert Tage" hat der Dichter aber jeder Beschränkung entsagt. Selbst die Fessel des Verses ist abgeworfen. Bild drängt sich auf Bild, Gestalten kommen und gehen im wilden Durcheinander. Ueberall spielt die Menge mit. Dabei ist Alles lebendig, voller frappanter Gedanken und Charakterzüge und aus dem wilden Gewimmel heben sich die Hauptgestalten und über alle Napoleon selbst bedeutend empor. Im ähnlichen Geist ist sein Hannibal (1835) und bei schon sinkender Kraft auch noch die Hermannsschlacht (1838) geschrieben; beide in Düsseldorf, wohin er sich nach seiner Flucht aus der Ehe, die er 1833 geschlossen hatte, auf Einladung Immermann's 1834 begab. Seine Gesundheit war damals schon völlig zerrüttet, und sein Zustand verschlimmerte endlich sich so, daß er sich doch wieder der Heimath zuwenden und in dem Haus seiner Gattin Aufnahme suchen mußte und fand. Am 12. Sept. 1836 verschied er hier in den Armen der Mutter. Der Geschichtschreiber hat einer Erscheinung wie der Grabbe's gegenüber einen schwierigen Stand. Der Ueberschätzung hat sie seine Fehler, Irrungen, Schwächen, der rücksichtslosen Verurtheilung desselben die eigenthümlichen und bedeutenden Seiten seiner Dichternatur entgegenzuhalten. Dies scheint fast auf einen Widerspruch hinauszulaufen. Ein Widerspruch aber war das ganze Leben des unglücklichen Dichters — wie sollten daher seine Werke wohl davon frei sein? „Er konnte nicht anders sein, als er war — sagt Immermann in seiner Mittheilung über den Dichter — und dafür, daß er so war, hat er genug gelitten."

Eine gewisse geistige Verwandtschaft zeigen die dramatischen Werke eines andern, in vielen Beziehungen doch so verschiedenen Schriftstellers, der, auf einer ungleich solideren Grundlage stehend, mit einer ungleich größeren, umfassenderen Bildung und Intelligenz große, berechtigte Erwartungen erregte, seiner wissenschaftlichen und poetischen Laufbahn aber noch viel früher entrissen wurde. Georg Büchner,*) geb.

*) Georg Büchner's Sämmtliche Werke 2c. von Karl Emil Franzos.

17. Oct. 1813 zu Goddelau bei Darmstadt, studirte in Straßburg (von 1831—33) Zoologie und Anatomie, obschon er nach dem Wunsche seines Vaters auch die rein medizinischen Wissenschaften betreiben sollte, um später die ärztliche Carriere ergreifen zu können. Der Sinn des jungen Studenten ging auf's Allgemeine, das philosophische Interesse überwog. Er trat in Straßburg gerade in die Stürme der revolutionären Bewegung ein, doch war er schon vorher Republikaner und wahrscheinlich auch Atheist; zugleich aber von einem tiefen Natur- und Humanitätsgefühle beseelt. Auch die Dichtung übte großen Einfluß auf ihn aus, besonders waren es neben Goethe und Shakespeare die Romantiker, nicht minder die neuen französischen Dichter und mehr als Alles die Volkspoesie, welche ihn interessirten. Doch kennt man von eignen poetischen Productionen aus jener Zeit nichts, als einige Gedichte von keinem besonderen Werth. Die Politik und die Revolution nahmen bald sein ganzes Interesse in Anspruch. Er gehörte der revolutionären Parthei an, obschon er an den Sieg einer revolutionären Bewegung in Deutschland nicht glaubte und daher auch von jeder Action dringend abrieth. Um so mehr ist es zu verwundern, daß Büchner, als er 1833 die Universität Gießen bezogen hatte, sich hier sehr bald der activen Bewegung anschloß, obschon der hier an ihrer Spitze stehende Weidig, von ganz anderen Ansichten ausgehend, ganz anderen Zielen als die seinigen sein konnten, zustrebte. Franzos glaubt es nur aus dem ihm von seinem Vater auferlegten Zwange, die ärztlichen Fachwissenschaften jetzt zu studiren, erklären zu können, der ihn in die mißmuthigste Gemüthsstimmung versetzt habe. Allein würde er in der Liebe, die er inzwischen zu einem schönen Mädchen gefaßt hatte, dafür nicht Ersatz haben finden können, zumal es wohl nur diese Liebe war, die ihn, der sich sonst in Allem heimlich dem väterlichen Willen widersetzte, wenigstens hierin willfährig machte, weil es der sicherste Weg zu einer baldigen Vereinigung mit der Geliebten schien? Liegt nicht der Grund jenes Verhaltens vielmehr in der pessimistischen Weltanschauung, zu der er durch sein Studium der Natur, der Geschichte und Philosophie gebracht worden war. „Ich fühlte mich, schreibt er nach dem Studium der französischen Revolution an seine Braut, wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen.

Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich." Gewiß wenigstens ist, daß in der Art, wie er sich damals gegen seine innerste Ueberzeugung in den Strudel der revolutionären Bewegung reißen ließ, selbst etwas Fatalistisches lag. Aus dieser selben pessimistischen Weltanschauung ist nun auch sein Trauerspiel „Danton's Tod" hervorgegangen. Er hat sie hier seinem Helden in die Seele gelegt. Sie tritt auch später aus den Lustspielen Leonce und Lena, nur in veränderter Form, in veränderterm Geiste wieder hervor.

Danton's Tod wurde in halber Gefangenschaft, in der beständigen Aussicht durch Verrath als Verschwörer den Gerichten überantwortet zu werden, in dem elterlichen Hause geschrieben, wohin ihn der Vater berufen hatte, um ihn vor der Versuchung zu schützen, sich in die revolutionären Umtriebe zu mischen, von wo aber der Sohn heimlich noch fort und fort conspirirte. Er wurde damals gleichsam von den Verhältnissen in die Poesie getrieben. Der Gedanke, die französische Revolution zu einer politischen Tendenzdichtung zu benutzen, war ihm möglicher Weise schon früher gekommen, jetzt aber machte die Noth ihn zum Dichter, da er sich damit einen Erwerb für den Fall der Flucht schaffen wollte. Es ist im hohen Grade bewundernswerth, daß dies Alles den Poeten in ihm nicht zu lähmen, sondern im Gegentheil nur zu steigern vermochte, daß er dies eigenartige Werk in einem durchaus künstlerischen Geiste entwarf und trotz aller Bedrängniß und Eile in diesem auch durchführte. Von der Stimmung, in der es geschrieben war, giebt der Brief, mit dem er es fertig an Gutzkow sandte, den besten Aufschluß. Es geschah zu der Zeit, da seine Theilnahme an der Verschwörung bereits verrathen worden war. Dieser Brief lautet:

„Mein Herr! Vielleicht hat es Ihnen die Beobachtung, vielleicht, im unglücklicheren Fall, die eigne Erfahrung schon gesagt, daß es einen Grad von Elend gibt, welcher jede Rücksicht vergessen und jedes Gefühl verstummen macht. Es gibt zwar Leute, welche behaupten, man solle sich in einem solchen Falle lieber zur Welt hinaushungern, aber ich könnte die Widerlegung in einem seit Kurzem erblindeten Hauptmann von der Gasse aufgreifen, welcher erklärt, er würde sich todtschießen, wenn er nicht gezwungen sei, seiner Familie durch sein Leben seine Besoldung zu erhalten. Das ist entsetzlich. Sie werden wohl einsehen, daß es

ähnliche Verhältnisse geben kann, die Einen verhindern, seinen Leib zum Nothanker zu machen, um ihn von dem Wracke dieser Welt in das Wasser zu werfen, und werden sich also nicht wundern, wie ich Ihre Thüre aufreiße, in Ihr Zimmer trete, Ihnen ein Manuscript auf die Brust setze und ein Almosen abfordere. Ich bitte Sie nämlich, das Manuscript so schnell wie möglich zu durchlesen, es im Fall Ihnen Ihr Gewissen als Kritiker dieß erlauben sollte, dem Herrn Sauerländer zu empfehlen, und gleich zu antworten. Ueber das Werk selbst kann ich Ihnen nichts weiter sagen, als daß unglückliche Verhältnisse mich zwangen, es in höchstens fünf Wochen zu schreiben. Ich sage dieß, um Ihr Urtheil über den Verfasser, nicht über das Drama an und für sich zu motiviren. Was ich daraus machen soll, weiß ich selbst nicht, nur das weiß ich, daß ich alle Ursache habe, der Geschichte gegenüber roth zu werden; doch tröste ich mich mit dem Gedanken, daß, Shakespeare ausgenommen, alle Dichter vor ihr und der Natur wie Schulknaben dastehen" 2c.

Gutzkow, tief ergriffen und interessirt, versäumte nichts, dem unglücklichen Verfasser der Dichtung zu helfen. Das Sauerländer'sche Geld traf jedoch erst in Darmstadt ein, nachdem Büchner sich fast wie durch ein Wunder vor seinen Verfolgern nach Frankreich gerettet hatte.

Büchner hat Danton in dieser Dichtung zu seinem Helden gemacht und ihm viel von seiner eignen Natur, seinem eignen Geiste geliehen. Er behandelte darin dessen Sturz und den seiner Parthei durch Robespierre und den Berg. Es ist zwar sonst nirgends zu erfahren, daß Büchner Grabbe's spätere Dramen gekannt habe, seine Darstellungsweise nähert sich jedoch, was die äußere scenische Behandlung betrifft, sowohl diesen, wie den Lenz'schen Lustspielen an. Er ist beiden an Geist, wahrer Originalität, künstlerischem Feingefühl, Kenntniß der menschlichen Seele und, was die Hauptsache ist, an lebendiger Gestaltungskraft überlegen. Seine Figuren sind alle lebensvoll, interessant und bedeutend. Von dramatischer Composition, von dramatischem Aufbau ist bei ihm eben so wenig wie bei jenen Dichtern die Rede. Es ist eine Reihe zum Theil engbegrenzter, rasch hintereinander, gleichsam in ununterbrochnem Flusse sich folgender Bilder, die sich, jedes eine lebendige Situation bildend, zu einem großen Gemälde zusammenschließen. In dieser Sprache, die aus der Fülle geschöpft und durch und durch originell und geistreich ist, erscheint nichts leer, erscheint selten etwas gesucht, nirgend etwas von hohler Phrase und von tendenziöser Rhetorik. Es ist Alles individuelles, unmittelbar

aus den Charakteren und ihren Zuständen hervorquellendes Erlebniß.

„Wir werden — sagt Gutzkow in seiner Kritik dieses Stücks — hingerissen von diesem Inhalte, welcher mehr aus Begebenheiten, als aus Thaten besteht, und erstaunen über die Wirkung, welche eine Aufführung dieser Art auf dem Theater annehmen müßte, eine Aufführung, die unmöglich ist, weil man Haydn's Schöpfung nicht auf der Drehorgel leiern kann.“

Büchner hat sich noch mehrmals im Drama versucht, nur noch ein Lustspiel und das Fragment eines bürgerlichen Trauerspiels sind uns aber erhalten geblieben. Danton's Tod ist von allen Stücken das weitaus bedeutendste, nichtsdestoweniger nehmen aber auch die beiden anderen das Interesse in hohem Grade in Anspruch. Konnte ich am Danton rühmen, daß das Originelle darin fast niemals gesucht erscheint, so läßt sich dies von Leonce und Lena um so weniger behaupten. Der Begriff, den Büchner vom Lustspiel überhaupt oder doch von der Gattung hatte, die ihm hierbei vor Augen stand, erklärt dies allein. Er wollte darin das Groteske mit dem Anmuthig Poetischen verbinden. Ich glaube, daß er hier hauptsächlich durch Tieck und Brentano angeregt worden ist. Auch Shakespeare's: „Wie es euch gefällt“ mag mit auf ihn eingewirkt haben. Sein König Peter und dessen Hof erinnern an Tieck's König Gottlieb. Auch die Satire auf die Kleinstaaterei erinnert an den gestiefelten Kater. Prinz Leonce, von dem man nicht recht weiß, ob sein blasirter Pessimismus der Langeweile, oder diese seinem Pessimismus entspringt, hat unstreitig viel von Büchner's eigner Natur und eignem Wesen, doch auch manches Verwandte mit dem Prinzen Zerbino und Brentano's Ponce de Leon. Selbst von Shakespeare's Jacques dürften einige Züge mit eingeflossen sein. Lena und die Mondscheinscene im Garten erinnern wenigstens sicher an verwandte Stimmungen in „Wie es euch gefällt“, auf welches der Dichter im Motto ja hinweist. Das Gesuchte der Charakteristik zeigt sich auch in der Sprache, nicht blos in den Gedanken und Bildern, sondern noch mehr in den Wortspielen. — Dagegen ist das bereits weitausgeführte Trauerspiel Wozzeck, um dessen Entdeckung und Herstellung Franzos sich große Verdienste erworben, in seinem an L. Wagner erinnernden cynischen, bis zur Brutalität gehenden Naturalismus wieder ganz objectiv in der Darstellung. Es ist die Brutalität des Lebens, welche der Dichter hier halb mit

Schauder halb aus Mitleid mit dem darunter leidenden Theil der Menschheit schildert. Büchner war Socialist, nicht aus Ehrgeiz oder aus Doctrinärismus, sondern aus eben diesem lebendigen Mitgefühle. Der socialdemokratische Geist blickt daher unheimlich mahnend aus diesem Stücke hervor. Schwerlich würde zwar Büchner die Ansichten und Ziele der heutigen Socialdemokratie getheilt haben, weil er überhaupt alles nicht zu Verwirklichende ablehnte. Doch ist es immerhin möglich, daß er sich grade so fatalistisch an ihr betheiligt hätte, wie damals an dem Gebahren der activen republikanischen Parthei. So abstoßend, ja abschreckend diese Dichtung auch wirkt, so hat man doch noch den Eindruck, daß sie nur der Seele eines wirklichen Künstlers entsprungen sein kann. Daher man sich von ihren wechselnden Bildern wie von einem wilden Traum gefangen genommen fühlt, den man mit athemloser Spannung verfolgt und aus dem man hochaufathmend, wie erlöst, endlich erwacht. Ein Traum, der, wenn auch nicht das volle Leben, aber doch ein Stück Leben ist. Gewiß befand sich Büchner nicht auf dem rechten Wege zur Poesie, und noch weniger zum Drama, aber von allen Dichtern, die uns statt wahrer Kunstwerke nur Curiositäten gegeben haben, an denen unsre dramatische Literatur so reich ist, war er, besonders, wenn wir seine seltsam poetische Entwicklung und seine Jugend in Betracht ziehen, der weitaus genialste und bedeutendste. Büchner trug sich noch mit zwei anderen Dramen, von denen das eine die Geschichte des Florentiners Pietro Aretino behandeln sollte. Auch hat er neben verschiedenen anderen poetisch-philosophischen und naturwissenschaftlichen Arbeiten die Uebersetzung zweier Dramen von Victor Hugo, Maria Tudor und Lucrezia Borgia, verfaßt (1835 gedr.). Obschon er mit den Jungdeutschen Manches gemein hatte und an der von Gutzkow und Wienbarg (1887) herausgegebenen „Deutschen Revue" betheiligt war, so war er von ihnen doch auch durch Vieles geschieden und rechnete sich selbst nie dazu. Er hat sich darüber in einem Briefe vom 1. Januar 1836 klar ausgesprochen.

„Uebrigens gehöre ich für meine Person keineswegs zu dem sogenannten Jungen Deutschland, der literarischen Partei Gutzkow's und Heine's. Nur ein völliges Mißkennen unsrer gesellschaftlichen Verhältnisse konnte die Leute glauben machen, daß durch die Tagesliteratur eine völlige Umgestaltung unserer religiösen und gesellschaftlichen Ideen möglich sei. Auch theile ich keineswegs ihre Meinung über die Ehe und das Christenthum... Ich gehe meinen Weg für mich und bleibe auf dem Felde des Dramas, das mit all diesen Streitfragen nichts zu

thun hat; ich zeichne meine Charaktere, wie ich sie der Natur und Geschichte angemessen halte, und lache über die Leute, welche mich für die Moralität oder Immoralität derselben verantwortlich machen. Ich habe darüber meine eignen Gedanken."

Dieser Hinweis auf seine weitere dramatische Thätigkeit muß uns noch besonders den frühen Tod dieses talentvollen Dichters beklagen lassen, der, kurz nachdem er zum Privatdocenten an der Universität Zürich ernannt worden war, am 21. Februar 1837 durch ein hitziges Fieber, erst 23½ Jahr alt, dem Leben entrissen wurde.

In einem tiefen Contrast zu all diesen theils originalitätssüchtigen, theils wirklich genialen dramatischen Anläufen steht die Erscheinung einer Dichterin, welche übrigens schon früher als Büchner hervortrat, aber erst jetzt eine größere Bedeutung gewann, indem sie bei bescheidener Beschränkung in Anlehnung an Iffland und Bauernfeld das Familienleben der mittleren und höheren Gesellschaftsklassen zum Gegenstand ihrer Darstellung machte. Maria Amalia, Herzogin von Sachsen,*) Schwester des Königs Johann, geb. am 10. August 1794, gest. 18. September 1870, ließ schon 1817 unter dem Namen Amalia Heiter ein Schauspiel Die Abentheuer der Thorenburg auf dem Dresdner Hoftheater zur Aufführung bringen. Seitdem beschränkte sich ihre dramatische Muse lange ganz auf den intimeren Familienkreis. Erst 1829 trat sie wieder öffentlich mit den Schauspielen Der Krönungstag und Mesru, König von Bactriana auf. Mit dem Lustspiel Lüge und Wahrheit (zuerst 1834 in Berlin gegeben) betrat sie den eigentlichen Wirkungskreis ihres Talents. Es hatte einen Erfolg, der noch viele andere nach sich zog. Von den vielen Stücken, die sie der Bühne gab, seien noch die Lustspiele Die Braut aus der Residenz (1834), Der Oheim (1835), Der Majoratserbe (1838) und das Schauspiel Der Landwirth (1836) hervorgehoben. Sie haben durch fast ein Vierteljahrhundert, unterstützt von einer ihren Forderungen besonders entsprechenden Schauspielkunst, das deutsche Theater durch ihre liebenswürdige Natürlichkeit, ihre psychologische Feinheit und einen herzlichen Humor erfreut.

Hier finden auch am besten die dramatischen Werke eines Schrift-

*) Siehe die Charakteristik von Robert Waldmüller in den von ihm herausgegebenen dramatischen Werken der Prinzessin Amalia, Herzogin zu Sachsen. 5 Bde. 1873 u. 74.

stellers Platz, der unter Benutzung der technischen Fortschritte des französischen Dramas an Iffland wieder anknüpfte und noch wichtiger als durch sie durch seine dramaturgische und historische Thätigkeit für die Geschichte des Dramas wurde. Philipp Eduard Devrient, geb. am 11. August 1801 in Berlin, gest. 4. October 1877 zu Karlsruhe, der zweite der als Schauspieler berühmten Brüder dieses Namens und Neffen des großen Ludwig Devrient, trat zuerst mit Operndichtungen hervor, von denen der von Marschner componirte Hans Heiling der bekannteste ist. Außer dem nach Souvestre bearbeiteten Fabrikant, einem der frühesten Ehebruchsdramen, gab er der Bühne aber auch noch die Originaldramen Das graue Männlein (1834), Die Gunst des Augenblicks (1836), Verirrungen (1838) und Treue Liebe (1841). Das zweite nähert sich in dem Grundmotive den vorgenannten Dramen der Herzogin von Sachsen, wogegen das letzte der Sentimentalität allzusehr zuneigt. Sein Hauptwerk ist die Geschichte der deutschen Schauspielkunst (1848—74) 5 Bände, die besonders in ihren ersten drei Theilen viel Verdienstliches enthält, obschon der Standpunkt des Verfassers, wie ich schon zu berühren hatte, hier und da ein einseitiger ist, da er das Drama und die Bühne allzusehr nur als Mittel der Schauspielkunst ansieht, auch in dieser das mittlere Talent bevorzugt und das Genie mehr als ein Hinderniß für die Entwicklung derselben ansieht, das Poetische im Drama verwirft und eine enge bürgerliche Moral als den eigentlichen Endzweck der Bühnenkunst ansieht. Das letzte trieb ihn auch zu der Verirrung, in Gemeinschaft mit seinem Sohne Otto*) einen Bühnen- und Familien-Shakespeare herauszugeben. Eduard Devrient übernahm 1844 in Dresden die Oberregie, die er, veranlaßt durch Zerwürfnisse mit seinem Bruder Emil, bald wieder aufgab und stand von 1852—1869 dem Karlsruher Hoftheater als Director und Generaldirector vor.

Auch auf historischem Gebiete trat damals ein der Bühne zugewendeter Dichter hervor, der anfänglich große Erwartungen erregte. Julius Mosen, geb. 8. Juli 1803 zu Marieney im sächsischen Voigtlande, studirte 1832 zu Jena die Rechte, begründete durch das

---

*) Otto Devrient, geb. 3. October 1838 zu Berlin, hat ebenfalls verschiedene Dramen geschrieben, als Zwei Könige (1867), Tiberius Gracchus (1871) und Kaiser Rothbart (1871).

epische Gedicht „Der Ritter Wahn" und durch eine Reihe zum Theil volksthümlicher Lieder, in denen sich ein freier Geist regte, seinen Ruf als Dichter, ließ sich 1834 in Dresden als Advokat nieder, wo er seine dramatische Carriere eröffnete, und erhielt 1841 einen Ruf als Dramatiker an das Hoftheater zu Oldenburg, wo er am 10. Oct. 1867 starb. Hier erschienen auch 1863 seine in 8 Bänden gesammelten Werke. Sein frühestes Drama ist, so viel ich weiß, Heinrich der Finkler, in dem sich noch romantische Einflüsse zeigen. Später schloß er sich enger an Schiller an, indem er sich die Aufgabe stellte, bedeutende Momente der Geschichte in einer vom Geiste seiner Zeit bestimmten Auffassung in bühnengemäßer Weise zur Darstellung zu bringen. Er stand aber zu sehr unter dem Einflusse der neuen, durch die Julirevolution in's Leben getretenen Ideen, um nicht auch von diesen hierbei mit bestimmt zu werden, und besaß zu wenig wahrhaft dramatische Gestaltungskraft, um nicht in's Rhetorische dabei zu verfallen. 1839 betrat er mit dem Trauerspiel Otto III., das wohl auch sein bühnenwirksamstes Werk ist, zum ersten Male die Bühne. 1841 folgte das Trauerspiel Die Bräute von Florenz. Sie erschienen mit Cola Rienzi, sowie mit Wendelin und Helena unter dem Titel „Theater" 1842 im Druck. Wie sie, fanden auch die späteren dramatischen Arbeiten Mosen's, Bernhard von Weimar (1842), Don Juan von Oestreich (1846), Der Sohn des Fürsten, bei der Kritik eine recht freundliche Aufnahme, ohne es doch auf der Bühne über Achtungserfolge hinausbringen zu können.

Neben ihm erschien damals auch noch der durch seine journalistische Thätigkeit sehr verdiente Hermann Marggraf, geb. 14. Sept. 1809 zu Züllichau, auf dem dramatischen Schauplatz mit den Tragödien Heinrich IV. (1837), Das Täubchen von Amsterdam (1839) und Elfride (1841). Er starb am 11. Febr. 1864.

Dresden, das in diesem Zeitraum überhaupt eine bedeutende Rolle in der Geschichte des Theaters und Dramas gespielt, genießt auch noch den Ruhm, daß sich von hier aus die neueste Epoche der deutschen Oper entwickelt hat. Ich habe schon früher darauf hingewiesen, daß die Oper überhaupt ein Kind des romantischen Geistes ist, daß für sie die Romantik selbst noch dann der eigentliche heimathliche Boden bleibt, wenn, wie es jetzt der Fall wieder wurde, die Dichtung als solche sich von dieser zurückzieht. Wir sahen, wie sie von Mozart schon

auf diesen Boden zurückgeführt wurde; der Geist der neuen romantischen Schule ward ihr aber doch erst von Carl Maria von Weber gegeben. Er ist der Begründer der aus diesem Geiste geborenen deutschen romantischen Oper geworden, und zwar spiegelt sich dieser Geist in seinen verschiedenen Opern nach den verschiedenen Richtungen hin ab, die er damals überhaupt einschlug: die volksthümliche im Freischütz, die ritterliche in Euryanthe, die von Spanien beeinflußte Richtung in Preziosa und die vom Orient beeinflußte im Oberon. Alle diese Werke sind in Dresden entstanden, und hier war es auch, wo die beiden nächst wichtigsten Vertreter dieser Richtung der Oper, Ludwig von Spohr und Heinrich Marschner, im persönlichen Umgange mit Weber ganz unmittelbare Einwirkungen von diesem empfingen. Jetzt aber wurde hier auch noch von Richard Wagner, geb. 22. Mai 1813 zu Leipzig, die neueste Phase derselben begründet, der hier seinen Tannhäuser, seinen fliegenden Holländer zur Aufführung brachte und auch schon im Geiste den Lohengrin und die Meistersinger entwarf. Wagner ist zugleich Musiker, dramatischer Dichter und Musiktheoretiker, was seiner Oper vielleicht eben so sehr geschadet wie genützt hat. Daß er mit der heroisch-historischen Oper brach und, nachdem er Rienzi geschrieben, für immer zur romantischen überging, kann ich, der ich das Romantische für das eigenste Gebiet der Oper halte, von meinem Standpunkte aus nur loben. Ein nicht geringeres Verdienst erwarb sich Wagner auch dadurch, daß er wieder auf einen organischen Zusammenhang von Musik und Dichtung in der Oper drang, obschon dies nichts grade Neues war, sondern er hierin eigentlich nur zu den Gluck'schen Grundsätzen zurückkehrte. In der Art, wie er sich das Verhältniß zwischen beiden in diesem Zusammenwirken aber dachte, wich er von Gluck jedoch ab und ging noch weiter als auf diesen zurück. Der Gesang sollte in der Oper nicht mehr das erste bleiben, sondern sich der Handlung, den Worten, der Instrumentation so anschließen und unterordnen, daß der musikalische Schwerpunkt der Oper fortan in's Orchester verlegt und der Gesangsvortrag mehr und mehr zu einem im dramatischen Sinne behandelten Recitativ herabgedrückt werden sollte. Der dramatische Ausdruck des Textes sollte Hauptsache werden. Auch daß Wagner seine Stoffe vorzugsweise der deutschen Sage und Mythe entnahm, ist an sich nicht zu tadeln. Doch hat Julian Schmidt schon darauf hingewiesen, wie sehr er dabei

von dem Geist der alten Sagen und Mythen abwich; wie sehr er auch mit sich selbst in Widerspruch gerieth, indem er darin, wenigstens scheinbar, ganz wie die Romantiker der strengen Fr. Schlegel'schen Observanz katholisirend, halb eine übersinnliche Sinnlichkeit, halb einen ascetischen Spiritualismus vertrat, während er doch selbst im Leben sich mehr als ein dem realen Sinnengenuß ergebener Freigeist zeigte. Es kann daher gar nicht Wunder nehmen, daß er bei seiner Darstellung zu den verfeinertsten Mitteln einer speculativ ausgebildeten Technik griff, um die Musik zum Cultus einer mystisch verschleierten, magisch gesteigerten Sinnlichkeit zu verwenden und durch das Medium des Nervenreizes auf Gemüth und Geist zu wirken, daher er den Schwerpunkt in ähnlicher Weise wie Hebbel gern in das Mysterium der geschlechtlichen Liebe legte.

Daß Wagner das musikalische Drama für das in der Zukunft allein berechtigte erklärt, ist weniger ein Ergebniß seiner Theorie, die, insofern sie die Musik von dem Gebiete der eigentlichen Geschichte verwies, wenigstens auf diesem dem gesprochenen Drama eine gleichberechtigte Stellung hätte zuerkennen sollen. Allein es entsprach dem Geiste der Romantik, aus dem seine Oper hervorwuchs, die sich ja sogar Philosophie und Leben unterzuordnen gewußt hatte, es entsprach den ihr innewohnenden kraftgenialischen Tendenzen, die Wagner auf die Spitze trieb, indem er nicht nur die Oper als den Gipfel aller Kunst, sondern *seine* Oper dafür erklärte. „Du sollst keine anderen Götter haben neben mir!" ist das oberste Gebot seines neuen Musik- und Kunstevangeliums. Ueberhaupt verfolgt Wagner fast noch einmal den Weg, den die neue Romantik in der Dichtung zurückgelegt hatte. Nachdem er sich durch das Mittelalter denselben zur nordischen Sage und ihren Göttern gebahnt, scheint er an der Hand des Schopenhauer'schen Pessimismus auch noch in die Mysterien des Orients eindringen zu wollen, um, ein neuer Buddha, durch das Organ der Musik der Verkünder einer welterlösenden Weisheit zu werden. — Daß das Wirken eines so bedeutend und genialbeanlagten Mannes, welcher auf seine Zeit, gleichviel mit welchen Mitteln, eine so berauschende fascinirende Wirkung ausgeübt hat, auch für die Folgezeit nicht ohne Bedeutung sein werde, läßt sich schon heute mit großer Sicherheit sagen, aber Niemand weiß, was von seiner Kunst in der Weiterentwicklung und Fortbildung derselben erhalten bleiben, was

davon wahrhaft fruchtbringend werden wird. Ich habe es hier jedoch nur mit seiner Dichtung zu thun, und auch dieser kann ich blos eine flüchtige Betrachtung schenken. Seine erste Operndichtung war das Liebesverbot oder die Novize von Palermo (1834), dem die Fabel von Shakespeare's Maß für Maß zu Grunde lag. Später entstand Cola Rienzi (1838). Da Wagner diese Opern heute verwirft, kann ich sie ganz übergehen. Es folgten nun die Dichtungen zum fliegenden Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, die Tetralogie: der Ring der Nibelungen, Tristan und Isolde und Parsifal. Einer jeden liegt eine tiefere Idee zu Grunde, in jeder treten bedeutende, geniale Züge hervor. Die Fähigkeit, bei der dichterischen Conception und Ausführung nicht nur die musikalische, sondern auch die scenisch-malerische und schauspielerisch-dramatische Wirkung fest im Auge zu behalten, ist an ihm entschieden bewundernswerth. Allein dieser ununterbrochene Hinblick auf die Wirkung, verbunden mit der Meinung, welche der Dichter von sich und der Bedeutung seines Werkes und von Allem, was er seine Personen thun und sagen läßt, hat, führt nicht nur zu einer übermäßigen Aufbauschung des Gegenstands, zu einer übermäßigen Breite seiner Behandlung, sondern auch zu einer gesuchten, ja gespreizten, hier und da selbst prahlerischen Ausdrucksweise, die mit einer gekünstelten Ursprünglichkeit und Naivetät, mit einem gezwungenen Humor, der überhaupt die Schwäche des Dichters ist, zuweilen in einen wunderlichen Widerspruch tritt. Dazu kommt die Manie alterthümlich erscheinen zu wollen, die den Dichter vielfach zum Spielerischen, Gekünstelten, ja Geschmacklosen verleitet hat. Doch sind dies Schwächen und Eigenheiten, die mehr das Einzelne als das Ganze treffen. Wichtiger ist, daß es zwar keiner seiner Dichtungen an großen dramatischen Momenten und Scenen, wohl aber an wahrhaftem Reichthum dramatischer Entwicklung fehlt, so daß die Handlung oft still steht und nur durch Dehnungen der dramatischen Situationen über die Armuth der dramatischen Erfindung täuscht. Gegen das, was die Operndichtung bisher in Deutschland geleistet, erscheinen die Wagner'schen Texte allerdings bedeutend genug. Dem Ziele jedoch, die Tragödie in Zukunft überflüssig zu machen, stehen sie sicher sehr fern. Wie schätzbar sie auch in Bezug auf ihre theatralischen Wirkungen sind, an wahrhaft dramatischem Lebensgehalt sind sie, ganz abgesehen noch von der Form, doch zu arm, um den Werken unserer großen Drama-

tiker verglichen oder an die Seite gestellt werden zu können. Wohl weiß ich, daß ein solcher Vergleich auch ganz unstatthaft wäre, daß eine Operndichtung ihrer Natur nach eine ganz andere Aufgabe zu erfüllen hat als das Drama. Doch ist es ja nur der Anspruch, mit welchem diese Dichtungen auftreten, und die Ueberschätzung ihrer zahlreichen blinden Partheigänger, welche zu derartigen Unzuträglichkeiten herausfordern und überhaupt dazu nöthigen, an einer so genialen Erscheinung wie Richard Wagner, an welcher man die ihr, wie allem Menschlichen, anhaftenden Schwächen gern übersähe, grade auf sie immer wieder zurückkommen zu müssen.

XVI.

Die dramatischen Dichter von dem Auftreten der Jungdeutschen an bis zur Gegenwart.

Das junge Deutschland. — K. Gutzkow. G. Laube. — R. Prutz. R. Gottschall. — G. Freytag. — Fr. Hebbel. O. Ludwig. L. Klein. A. Dulk. Elise Schmidt. — Veränderter Geist der Zeit. Das vaterländische Drama. — R. Griepenkerl. Fr. Dingelstedt. Arth. Müller. H. Schmid. A. May. A. Rost. — G. v. Putlitz. E. Wichert. R. Giseke. G. v. Meyern. H. Hersch. O. Redtwitz. A. Brachvogel. P. Heyse. — Das antikisirende Drama: P. Heyse. Gregorovius. B. v. Strauß. H. Grimm. Fr. Röber. F. Kürnberger. E. Tempeltey. W. Jordan. M. Heydrich. L. Goldhan. H. Lingg. Fr. Nissel. A. Lindner. H. Marbach. E. Geibel. H. Herrig. H. Kruse. R. Stegmann. A. Wilbrandt. M. Greif. J. Große. Fr. Koppel. R. Voß. Graf v. Scheck. W. Henzen. — Andre historische Dramen: A. Schlönbach. O. Roquette. O. Hammer. W. Wolfsohn. E. Brachvogel. Fr. Bodenstedt. Heigel. Th. Fischer. K. Koberstein. E. Duboc. L. Schneegans. G. Häbler. G. v. Putlitz. H. Kruse. A. Wilbrandt. Murad Efendi. F. Dahn. A. Fitger. E. v. Wildenbruch. — Das gesellschaftliche Drama: P. Lindau. Fr. Spielhagen. G. v. Putlitz. E. Wichert. H. Bürger. A. Wilbrandt. — Lustspiele: W. Hackländer. G. v. Putlitz. K. Genée. F. Wahl. W. v. Kotzebue. W. Jordan. P. Lindau. A. Wilbrandt. A. L'Arronge. D. F. Gensichen. J. Wolff. H. Bürger.

Vielleicht würde ohne die französische Julirevolution das junge Deutschland niemals als solches hervorgetreten sein, obschon die Wurzeln zu ihm viel weiter zurück in der von ihm später bekämpften Romantik und in deren Originalitätsgelüsten, in dem genuß- und gefallsüchtigen

Weltschmerze Heine's, in dem ironischen und auf das Politische gerichteten Geiste Börne's, sowie endlich in der Hegel'schen Philosophie lagen, die, obschon zunächst scheinbar conservativ, doch die Keime zu einer vorwärtsdrängenden revolutionären Bewegung enthielt. Der Sieg der französischen Revolution, der auch in Deutschland die Geister in Bewegung versetzte, brachte aber wohl erst diese, wie jene Keime zu entschiedener Entwicklung. Auch in diesem Siege und in der durch ihn hervorgerufenen Gährung mußte ja jene Philosophie nach dem Grundsatz, daß alles Wirkliche vernünftig sei, die von ihr decretirte absolute Idee wieder erkennen, sich aber zugleich überzeugen, daß, weil diese Offenbarung in keinem Zustand der Wirklichkeit eine vollkommene ist, nur in der Veränderung selbst, in der unendlichen Entwicklung der Dinge die wahre Verwirklichung des Absoluten liegen könne. Freiheit der Bewegung wurde daher jetzt ihr Feldgeschrei. Hegel selbst, der am 14. November 1831 an der Cholera starb, sollte zwar diesen Umschwung seiner Philosophie nicht erleben. Seine Schüler erklärten ihn jedoch für ein nothwendiges Resultat seiner Lehre und den Conservativismus des Meisters für einen nur scheinbaren.

Das junge Deutschland war freilich schon allein durch die zweifache Abstammung von der Romantik und von der Hegel'schen Philosophie mit einem Widerspruche behaftet, da diese schon von Anfang an sich zu jener feindlich gestellt hatte. Sie hatte hierzu auch genügenden Grund, da die Romantik nicht nur die Poesie über das Leben erhoben, sondern sich auch die Philosophie völlig dienstbar gemacht hatte. Hegel mußte, um letztere wieder selbständig zu machen, sie aus den Fesseln der Romantik befreien, er mußte, um das Leben wieder über die Dichtung zu stellen, diese in der Romantik bekämpfen. Es gehört mit zu seinen größten Verdiensten, daß er Beides gethan, nur ist zu bedauern, daß er hierdurch zugleich Veranlassung gab, daß die zufällige Form, welche die Romantik damals gewann, mit dem romantischen Geist überhaupt verwechselt wurde. Grade die Jungdeutschen, obschon sie anfänglich von jener Romantik beeinflußt waren, fielen in diesen Irrthum. Sie bekämpften jetzt nicht nur sie, sondern auch diesen Geist, und verfuhren nicht einmal consequent dabei, da sie zwar Tieck und die Spanier, ja selbst Shakespeare angriffen, Byron und Heine aber verherrlichten und den eigentlichen Urheber der roman-

tischen Doctrin, Friedrich Schlegel, lange mit Vorliebe zum Vorbilde nahmen.

Seinen Namen hat das junge Deutschland durch L. Wienbarg erhalten, der seine „Aesthetischen Feldzüge" (1834) dem „jungen Deutschland" gewidmet hatte, worunter er aber nicht nur seine literarischen Gesinnungsgenossen, sondern überhaupt denjenigen Theil der Nation verstand, welcher bereit war, sich von dem adligen, gelehrten und philiströsen Theil derselben loszusagen und diesem den Krieg zu erklären. Später hat man Gutzkow, Laube, Kühne, Mundt und Wienbarg für die Häupter dieses jungen Deutschlands gehalten, aus keinem andern Grunde jedoch, als weil es hauptsächlich ihre Schriften waren, die nach der Menzel'schen Denunciation verfolgt und vernichtet wurden. Daß zwischen diesen Männern, die sich später einander vielfach herabsetzten und befehdeten, jemals eine festere Verbindung bestanden, ist sehr zu bezweifeln. Schon 1835 weist Gustav Kühne Gutzkow's Nero mit dem billigen Witze „Nero, der Kettenhund" zurück, und dieser beschuldigt in seinen Rückblicken auch Mundt, damals diese Dichtung nicht besprochen zu haben, obschon er in seinem Literaturblatt doch dessen „Madonna" gelobt, in der doch derselbe eigentlich nur wie „nach einer unterirdisch aufgespielten Blockbergmusik den modernen Ideencancan mitzutanzen" begonnen habe.

Die jungdeutschen Schriftsteller wollten durch die Poesie und Literatur die Gesellschaft und den Staat reformiren, das war die ideale Seite ihrer Bestrebungen, die andere aber war, sich dabei Ruhm, Stellung, Lebensgenuß zu erwerben. Der Kampf für's Allgemeine ging daher leicht in den persönlichen über. Auch erklärt sich daraus, warum von allen Angriffen auf die Gesellschaft lange keiner so entschieden und allgemein von ihnen geführt wurde, als, nach Heine'schem Vorbild, der zu Gunsten der Emancipation des Fleisches. Nur zu bald wurde von ihnen, wie wir schon aus dem obenangeführten Stoßseufzer Gutzkow's ersahen, die Journalistik zu einer auf Gegenseitigkeit gegründeten Versicherungsanstalt gemacht, in der unter Umständen nicht nur das Gute, sondern auch das Mittelmäßige und Verfehlte gelobt und gefördert wurde — ein Beispiel, das heute noch wirkt. Auch ließ man sich nach und nach zu immer größeren Concessionen an das Bestehende herbei. Es ist all diesen Schriftstellern überhaupt ein aristokratischer Zug eigen, den sie von Heine ererbt zu

haben scheinen, der z. B. an der religiösen Freigeisterei nur so lange festhielt, als sie noch das Privilegium einer Aristokratie des Geistes war und in einer vornehmen Coteriesprache verhandelt wurde, der aber nichts mehr davon wissen wollte, als — nach seinem Ausdruck — der Atheismus anfing nach Käse, Branntwein und Tabak zu stinken. Ich sage dies keineswegs, die Männer herabzusetzen, welche man gewöhnlich unter dem Namen des jungen Deutschlands begreift. Hatten sie doch, von allem andern noch abgesehen, schon dadurch große Verdienste, daß sie zu einer Zeit, da die Nation einem gleichgültigen Quietismus wieder zu verfallen Gefahr lief, die Geister wach erhalten, die Idee der neuen Philosophie in Umlauf gebracht und in mannichfaltigster Weise für die Interessen des Lebens fruchtbar gemacht haben. Ich weise nur deshalb darauf hin, um zu erklären, wie es gekommen, daß diese Männer, die ihre Laufbahn wie Stürmer und Dränger begannen, als sie sich der Bühne zuwendeten, bereits in geordnete Verhältnisse des staatlichen und bürgerlichen Lebens ruhig sich eingefügt hatten und in ihren dramatischen Werken selbst so verschieden von ihren ersten Schriften erscheinen. Allerdings würde es für sie auch sonst gar nicht möglich gewesen sein, Aufnahme bei den größeren Theatern zu finden, die doch allein so ehrgeizige Naturen zu großen Gestaltungen anzuregen vermochten.

Nur Gutzkow, Laube und Kühne haben wir aber von den oben genannten fünf Männern auf diesem Gebiet zu begegnen. Gutzkow war der Erste, welcher die Bühne für ihre Zwecke bestimmter in's Auge faßte, wozu indeß Laube schon 1833 die Anregung gegeben hatte. 1835 trat er mit der Tragödie Nero hervor.

Karl Gutzkow, der bedeutendste Dichter der Jungdeutschen, wurde am 17. März 1811 zu Berlin in engen Verhältnissen geboren. Schon als Schüler war er von den neuen philosophischen Ideen ergriffen, schon damals war er in der neueren Literatur fast völlig zu Hause. Byron und Heine gehörten zu seinen Lieblingsschriftstellern. Alles Kraftgenialische zog ihn an. Doch auch die eine Revolution der gesellschaftlichen Zustände verkündenden Schriften Lammenais' und St. Simon's hatte er bereits verschlungen, als er 1831 die Universität Heidelberg, um Theologie zu studiren, bezog. Das öffentliche Leben und die Literatur nahmen aber bald sein ganzes Interesse gefangen. Noch in demselben Jahre gab er die antikritische Vierteljahrsschrift:

„Das Forum der Journalliteratur" heraus, die er mit einem Artikel über Menzel eröffnete. Dieser hierdurch auf ihn aufmerksam geworden, erkannte bald das sich hier ankündigende publicistische Talent und berief ihn an das dem von ihm geleiteten Morgenblatt beigegebene Literaturblatt. Dieses Verhältniß wurde jedoch 1833 von Gutzkow wieder aufgelöst, um seine Studien zu vollenden und sich auf eigne Füße zu stellen. Mehrere poetische Werke entstanden, die, wenn auch nicht überall Beifall fanden, so doch Aufsehen erregten. Daneben ging die kritische und publicistische Thätigkeit immer fort. Die Vielseitigkeit seines Geistes, die sich zu jeder bedeutenderen Erscheinung des Lebens in Beziehung setzte, an jeder ein tieferes und lebendiges Interesse nahm, trat schon damals in überraschender Weise hervor. Selten hat Jemand wie er einen solchen Spürsinn für das geheime Weben der Zeit besessen. Gutzkow's Natur war eine vornehme und, soweit seine Eitelkeit und sein Schriftstellerruhm nicht berührt wurden, auch eine wohlwollende. So groß und besonders vielseitig sein Talent auch war, hat er es aber doch überschätzt. Besonders wollte er eine Schwäche desselben nie zugestehen, den Mangel an der tieferen Begabung zur Lyrik. Jemehr er denselben zu verhüllen strebte, desto mehr gerieth er in eine weiche, zerfließende Sentimentalität, die mit seiner Gedanken- und Geistesschärfe mitunter in schroffen Widerspruch trat. Dies hat besonders seiner Dramatik geschadet. Zumal er bald erkennen sollte, welcher Wirkung das Sentimentale auf der Bühne fähig ist. Es hat ihn nicht selten bei der Wahl und Auffassung seiner Stoffe beeinflußt, was aber bei seinem Nero der Fall noch nicht ist, obschon grade hier das lyrische Element besonders hervortritt. Die Geschichte ist hier in einem mehr phantastischen, kraftgenialischen Sinne behandelt. Seine Darstellung bewegt sich in einer Reihe von Bildern, die er noch nicht einmal in Acte vertheilt. Mit der Zeit verfährt er so willkürlich, daß er die schleichenden Stunden einer im Wachen verbrachten Nacht, Stunde für Stunde, in einer einzigen Scene veranschaulichen zu können glaubt. Gleichwohl war dieses Stück für die Bühne geschrieben. Es ist in gereimten Versen verfaßt, die vielfach an die Art derer des Goethe'schen Faust anklingen, eine Form, die, weil sie sich für den dargestellten Gegenstand nicht recht eignet, noch einen Mangel an Stilgefühl zeigt. Dazwischen treten einerseits, wie in dem großen Monologe des Nero, rein lyrische Strophenformen auf,

andrerseits in Prosa behandelte Scenen. Zu den mancherlei Wunderlichkeiten, denen man in diesem Drama begegnet, gehört auch der sprechende Papagei der Poppäa. Erst 1838 folgte ein zweites, der Bühne sich schon etwas näherndes Drama des Dichters: Saul. Trotz der Bedeutung und des literarischen Einflusses, den Gutzkow schon damals gewonnen hatte, fand es nur eine kühle Aufnahme. Auch lehnte es Gutzkow später selbst mit den Worten ab: „es gehörte noch ganz den Einflüssen des Zeitalters der Ironie und Satire an."

Inzwischen hatte sich Gutzkow verheirathet. Er hatte die Bühne näher kennen und einsehen gelernt, daß man ihr nicht blos in der Form, sondern auch was Inhalt und Auffassung betrifft, Concessionen zu machen und vor Allem den Schauspieler in sein Interesse zu ziehen habe. Sein nächstes Stück schon sollte beweisen, daß er das Talent auch hierzu besaß. In Richard Savage (1839) ist die Geschichte jenes unglücklichen englischen Dichters behandelt, der von seiner unnatürlichen Mutter dem aristokratischen Stolze und dem Vorurtheil der Gesellschaft zum Opfer gebracht wird. Gottschall hat Recht, daß in dieser Tragödie nicht Richard Savage, sondern die zwischen Liebe und Ehre schwankende Mutter der Held hätte sein sollen. Gutzkow aber hatte ein größeres Interesse, statt auf diesen Kampf, auf das gesellschaftliche Vorurtheil und ihr Opfer das volle Licht seiner Darstellung fallen zu lassen. Leider zeigt er den Helden schließlich in einem zwar sehr bedauernswürdigen pathologischen Zustand, nicht aber in einem solchen, der unser tragisches Mitleid verdient. Die unmännliche weltschmerzliche Sentimentalität desselben stößt uns ab. Der Stoff war aber in sofern glücklich gewählt, als er dem Dichter Raum zu freierer Gestaltung und ein interessantes historisches Colorit bot. Gutzkow benützte die zu schildernden Literatur- und Theaterzustände, um Verhältnisse seiner eignen Zeit darin zu spiegeln. Trotz der vorzüglichen Darstellung, die es damals, besonders in Dresden, fand, hatte es nur einen vorübergehenden Erfolg, der aber doch immer groß genug war, um seinen Werken hinfort die Bühnen der ersten Theater zu erschließen. Es folgten nun Werner oder Herz und Welt, Patkul (1840), Die Schule der Reichen (1841), Ein weißes Blatt (1842), Zopf und Schwert und Die Auswandrer (1843), Das Urbild des Tartüffe (1844), Der 13. November und Pugatscheff (1845).

Mit Werner errang Gutzkow den ersten großen Erfolg. Das

Stück hält die Mitte zwischen dem Iffland'schen Familiendrama und den bürgerlichen Dramen Goethe's. Gutzkow weicht der tragischen Lösung des Conflicts durch schwächliche Accomodation aus. Wie die bürgerlichen Helden Goethe's und Lessing's ist auch Werner ein schwankender, unmännlicher Charakter. Er hat seine erste Liebe dem Besitz eines Mädchens geopfert, das ihm Reichthum, gesellschaftliche Stellung und eine glänzende Laufbahn verbürgt. Eine zufällige Wiederbegegnung regt aber die alte Liebe neu auf. Ein tragischer Conflict ist im Anzug — eine Katastrophe bereitet sich vor. Ein gefälliger Freund und die elastische Nachgiebigkeit aller Betheiligten führt aber eine sogenannte glückliche Lösung, die Niemand wahrhaft befriedigt, herbei. Im Weißen Blatt entwickelt sich Alles natürlicher und befriedigender. Es ist das Motiv der Wahlverwandtschaften, aber so gewendet, daß der Conflict ein blos scheinbarer ist. Nur durch die Unklarheit der Verhältnisse und den Mangel wechselseitiger Aufklärung wird dieser Schein längere Zeit aufrecht und der Zuschauer in Spannung erhalten. Die endliche Auflösung erscheint zwar natürlich, aber auch schwächlich. Der Vorzug dieser beiden Dichtungen beruht wesentlich darauf, daß das Familiendrama hier auf das Gebiet einer höheren geistigen Bildung verlegt erscheint und ihm hierdurch zugleich ein neuer Inhalt, ein neues Interesse gegeben ist. Die Charaktere sind doch einmal wieder nach dem Leben, nicht nach der alten Bühnenschablone gezeichnet. Die Sprache zeichnet sich durch Klarheit, eine pointenreiche Leichtflüssigkeit aus, und der Dichter zeigt schon die Kunst wirkungsvoller Behandlung der Gegensätze in der glücklichen theatralischen Gruppirung der Personen.

Der Schule der Reichen liegt ein ähnliches Motiv wie Massinger's „City Madam" zu Grunde. Es erlitt in Hamburg wohl aus derselben Ursache eine Ablehnung, wie später (1854) Lenz und Söhne in Dresden. Das Publikum fühlte sich durch die Satire des Dichters in unbehaglicher Weise getroffen, doch wurde diese auch nicht genug durch die Erfindung und den Humor desselben unterstützt.

Patkul und Pugatscheff sind politische Tendenzdramen, durch welche der Dichter die politische Bewegung der Zeit zu fördern suchte. Die Bühne wurde als eine Art Rednertribüne, ihre Mittel als Waffen gebraucht. „Stellt doch Menschen hin, ruft Gutzkow den Dichtern im Urbild des Tartüffe durch Molière zu, die nicht vergangenen Jahr-

hunderten, sondern der Gegenwart angehören." Er hatte sie hier aber doch aus anderen Zeiten genommen und ihnen nur Gedanken, Empfindungen, Motive der eignen Zeit geliehen. So werden Patkul und Pugatscheff (eine Art falscher Demetrius) zu Märtyrern der Freiheit gemacht. Im zweiten Stücke wenigstens nicht ohne Schuld, da Pugatscheff, um seine Freiheitsideen zu verwirklichen, die ihm aufgedrungene Rolle des Betrügers auch noch selbstwillig ergreift.

Eine noch freiere Behandlung der darin vorgeführten geschichtlichen Charaktere und Begebenheiten zeigen Gutzkow's historische Lustspiele: Zopf und Schwerdt und das Urbild des Tartüffe, zu denen 1849 noch als Gelegenheitsstück (zum hundertjährigen Geburtstage Goethe's) Der Königsleutnant kam. Die beiden letztgenannten Stücke fallen auch in die Kategorie der Künstlerdramen. Selbst in Zopf und Schwerdt zeigt sich durch das Hereinziehen Eckhof's noch eine Annäherung an dieses. Wie Scribe, der ihm auch wohl als Vorbild gedient, bringt Gutzkow in diesen Stücken der theatralischen Wirkung nicht selten den historischen Charakter zum Opfer. Die dichterische Gestaltung geht hier und da in den Mechanismus der Bühnenindustrie über. Der Vorwurf, den Julian Schmidt dem Gutzkow'schen Drama überhaupt macht, daß es zu reich an Episoden sei, die nichts mit der Handlung zu thun hätten, läßt am ehesten hier eine Anwendung zu. Es hängt mit der Forderung der Theater zusammen, jedem in einem Stücke mitwirkenden Darsteller wenigstens eine dankbare Scene zu geben. Ein andrer Grund liegt in dem Hereinziehen des Anekdotischen in die Darstellung. Im Königsleutnant verletzt noch überdies die Geschmacklosigkeit, die Person unsres größten Dichters zu einer Hosenrolle für Damen herabgewürdigt zu sehen. Die sentimentale, aber sehr bühnenwirksame Figur des Grafen Thorane, der, wie neuere Untersuchungen ergeben sollen, in Wirklichkeit Thoranc hieß, hat, mit Vorliebe von einigen bedeutenden Charakterspielern ergriffen, das Glück dieses in einzelnen Theilen sehr oberflächlich behandelten Stückes gemacht. Dagegen müssen die beiden anderen Stücke, trotz allen dawider zu erhebenden Einwänden, noch heute unseren besten Lustspielen zugezählt werden, wie groß auch der Abstand von Minna von Barnhelm noch ist. Auch das spätere Schauspiel Lorbeer und Myrthe (1856) schließt sich den Künstlerdramen des Dichters an. Es behandelt in anspruchs-

voller Form den Conflict, welcher wegen des Cid zwischen Corneille und Richelieu entstanden sein soll. Gutzkow folgte bei seiner Darstellung nur den darüber in Umlauf gebrachten Anekdoten, die er auch noch sehr frei und in überladener Weise behandelte.

Um so größeren Ruhm trug dem Dichter der nach einer seiner früheren Novellen gedichtete Uriel Acosta ein. Er ist in Paris entstanden, und die Bedeutung, die damals die Tragödie hohen Styls in Frankreich wieder gewonnen hatte, hat sicher auf die Gestaltung und Behandlung mit eingewirkt. Gutzkow hatte zwar schon seinen Pugatscheff in Jamben geschrieben, aber erst hier hat er sich zu einem Adel der rhythmischen Sprache, zu einem Gedankenreichthum und einer Schönheit und Klarheit des Ausdrucks erhoben, die er nicht wieder erreicht hat. Besonders die beiden ersten Acte zeigen hierdurch eine fast classisch zu nennende Haltung. Von hier an aber sinkt das an Schönheiten immer noch reiche Stück. Dies liegt in der schwankenden Natur seines Hauptcharakters, der weltschmerzlichen Sichselbstbespiegelung seines Helden. Gewiß ist der Conflict hier viel bedeutender, als im Werner, aber eben deshalb verlangen wir auch von dem für Ueberzeugungstreue im Kampf mit der Welt und der Familie auftretenden Helden eine männlichere Haltung. Wenn es schon bedenklich war, den philosophischen Vorkämpfer der Zeit als Damenlehrer einzuführen und von der Liebe so weltschmerzlich ergriffen zu sehen, so macht doch der Widerruf seiner Ueberzeugung und der Widerruf dieses Widerrufs einen so peinlichen Eindruck, daß unser Mitleid für ihn fast zu schwinden droht und wir am Schlusse des 4. Actes eigentlich nicht mehr für ihn zu fürchten vermögen. In der That macht Uriel Acosta im 5. Act seinem Leben auch nur deshalb ein Ende, weil er empfindet, daß seine Rolle als Apostel der Wahrheit ausgespielt ist; denn sonst müßte der Tod Judith's, so sehr er ihn auch erschüttern mag, ihn nur um so mehr zum Kampfe für seine Ueberzeugungen auffordern. Das in einem so hohen, würdigen Tone anhebende Stück nimmt so in der That ein ziemlich trostloses Ende. Nicht er — sondern Judith — erscheint jetzt als der Held.

Mit keinem der späteren Stücke, weder mit Anonym (1846), Ottfried, Wullenweber (1848), Liesli (1849), Fremdes Glück, Philipp und Perez (1853) und Ella Rosa (1856), hat Gutzkow einen bedeutenderen Erfolg wieder zu erringen vermocht.

Auch seine Dramaturgie des Dresdner Hoftheaters von 1846—49 entsprach nicht ganz den gehegten Erwartungen. Um so größer war der Ruhm, den er sich bald darauf auf dem Gebiete des Romans erwarb. Erst spät, vielleicht angezogen von dem verführerischen Reiz der Tantième, von der er bei seiner so fruchtbaren Thätigkeit für das Theater doch nur wenig oder keinen Gewinn gezogen, wagte er sich noch einmal auf das glatte Parquet der Bühne, ohne doch weder mit seinem Gefangnen von Metz (1871), noch mit dem späteren Dschingischan (1875) den erhofften Vortheil zu finden. Ueber seine dramatische und dramaturgische Thätigkeit hat Gutzkow in seinen „Rückblicken auf mein Leben" manchen Aufschluß gegeben, doch wird man das Buch mit Kritik zu benutzen haben. Die 1871—72 veröffentlichte Ausgabe seiner dramatischen Werke umfaßt 20 Bändchen. 1873 begann das Erscheinen der gesammelten Werke des Dichters, der am 16. Dec. 1878 in Frankfurt a. M. starb.

Obwohl von ähnlichen Voraussetzungen ausgehend wie Gutzkow und diesem ursprünglich in seinen Bestrebungen geistig verwandt, stellt sich in dem am 18. Sept. 1806 zu Sprottau in Schlesien geborenen Heinrich Laube*) doch eine wesentlich andre Natur dar. Gleich aus seinen ersten Schriften trat eine in ihrer Nachlässigkeit vielleicht etwas affectirte Naturwüchsigkeit hervor, die seinem Leben und Geist sprühenden Vortrag einen besondern Reiz gab. „Das reizende Negligée, die liebenswürdige Nachlässigkeit" rühmt Gutzkow 1836 in seinen Beiträgen zur Geschichte und Literatur ganz besonders an ihm. Er lobt „diesen aufgeschürzten, nackten, in niedergetretenen Schuhen daherschlotternden Styl", und widerräthet, denselben mit einer berechneteren Toilette zu vertauschen, die dem Naturel des Autors nicht zusagen würde. Laube hat in der Hauptsache diesen Rath auch benutzt. Wenn in seinen Dramen auch viel Berechnetes ist, so hat er dies doch meist unter einer oft derben Natürlichkeit zu verbergen gewußt. Wo er, wie in seinen Jambendramen, höheren Ausdruck erstrebte, blieb er meist hinter seinen Intentionen zurück. Doch trotz dieser scheinbaren Naturwüchsigkeit ist Laube nicht frei von einem stark entwickelten Selbstgefühl, das die eigne Sache nie über der allgemeinen vergißt. Es macht sich aber fast nur in seinen biographischen

*) Laube, H., Dramatische Werke, darin 1. und 12. Bd. Erinnerungen.

und dramaturgischen Schriften, seinen Erinnerungen, seiner Geschichte des Burgtheaters (1869) und des norddeutschen Theaters (1872), und auch hier fast naiv geltend. Die beiden letzten sehr belehrenden Schriften laufen schließlich hauptsächlich auf die Rechtfertigung und Verherrlichung seiner dramatischen und dramaturgischen Thätigkeit hinaus, was aber mit einer solchen leutseligen Natürlichkeit, mit einer so überzeugenden und treuherzigen Unpartheilichkeit geschieht, die auch an sich selbst Kritik zu üben und die Kritik Andrer in einem bestimmten Umfange anzuerkennen versteht, daß man fast überzeugt wird, es geschehe Alles nur um der Sache und um des Interesses andrer Mitstrebenden willen, was auch zum Theil wohl immer der Fall ist.

Wenn Laube gegen Gutzkow an Vornehmheit, geistiger Tiefe und Idealität des Strebens zurücktritt, übertrifft er ihn dagegen an praktischem Sinn, Sach- und Geschäftskenntniß und gesundem Menschenverstand. Er muß gegen ihn ein Realist genannt werden. Wie viel Werth er auch immer auf die Form legt, so gilt sie ihm doch nur, insofern sie wirkt. Wirkung ist ihm, wenigstens auf der Bühne, die Hauptsache. Diese zu studiren und das Erkannte zu möglichst glücklicher Anwendung zu bringen, war bei seiner dramatischen Production sein fortgesetztes Bestreben. Er erkannte, wie Gutzkow, daß man, um Fuß auf der Bühne zu fassen, Einfluß auf die Journalistik gewinnen müsse, er verfuhr dabei aber ungleich praktischer als dieser. Gutzkow vermochte sich nicht einmal als Dramaturg zu behaupten. Laube hat seit 1850 mit nur kurzen Unterbrechungen erfolgreich an der Spitze dreier großen Theater gestanden.

Als Laube als Dramatiker zu wirken begann, hatte er mit der Romantik schon völlig gebrochen. Für ihn war, als solcher, weder das altgriechische, noch das altspanische, noch das Shakespeare'sche, sondern nur das französische Theater da. Ihm galten im Lustspiel die Franzosen, in der Tragödie höchstens noch Schiller, als ausschließliches Muster. Hatten sie doch diejenige Bühnentechnik am vollkommensten ausgebildet, welche die Wirkung auf den Zuschauer vor allem andern in Betracht zieht und daher auch Schauspieler und Bühnendirectoren am meisten befriedigt. Das neueste französische Drama empfahl sich ihm aber auch noch ganz besonders durch seinen Inhalt. Er hat daher als Theaterdirector diesem Drama einen großen Raum in seinem Repertoire vergönnt, aber er hat andrerseits auch die neue deutsche Production

immer nach Kräften und mehr als die meisten anderen Bühnendirectoren gefördert, selbst diejenige, mit der er nur wenig sympathisirte. Als Dichter fragte er immer zuerst nach der Wirkungsfähigkeit eines Stoffs. „Ich bekenne mich — sagt er im Vorwort zu Böse Zungen — in der Theaterästhetik zu den Vortheilen der sogenannten Actualität. Unter Actualität verstehe ich diejenigen Vorgänge, welche für Jedermann gegenwärtig und bedeutsam sind, welche die Gegenwart kennzeichnen, welche die Mitwelt treffen.“ Populäre geschichtliche oder literargeschichtliche Größen, wie Friedrich II., Gellert, Schiller, gehörten vor Allem dazu, doch auch solche Charaktere, welche für populäre Ideen eintreten oder die er doch dafür eintreten lassen konnte, was in Monaldeschi, Struensee, Essex geschah. Der Mißerfolg seines „Rococo“, in dem er objectiver verfuhr, dürfte ihm jenen Grundsatz aufgedrängt haben. „Böse Zungen“ aber hätten ihm beweisen können, wie nahe dabei die Gefahr lag, ein Außerpoetisches an die Stelle des wahrhaft Poetischen zu setzen.

Laube hatte das Glück, gleich mit seinem ersten Stücke: Monaldeschi (1840 in Muskau geschrieben) einen großen Erfolg zu erringen. Der Stoff hatte ihn schon seit lange angezogen, theils durch das den Jungdeutschen verwandte Naturel jenes Abenteurers, theils durch den Reiz des Geheimnißvollen und Gefahrdrohenden, der auf dem Liebesverhältnisse desselben zur Königin lag. Das Stück, zu dem der Van der Velde'sche Roman einige Situationen geliefert, ging wie ein glänzendes Meteor über die Bühnen. Es übte eine blendende Wirkung aus, ohne doch einen tieferen Eindruck zu hinterlassen. Rococo, ein historisches Sittenstück aus dem Zeitalter der Pompadour, welches zuerst 1842 in Dresden erschien und hier den von den Jungdeutschen so hart angegriffenen Tieck zum Fürsprecher hatte, sollte durch den pikanten Contrast der Sitten und Anschauungen einer der Gegenwart entgegengesetzten Zeit wirken. Laube hatte darin besonders die geschlechtlichen Verhältnisse in der freigeistigen Manier der neuen Schule hervorgehoben, grade hiermit aber beim Publikum Anstoß erregt. Auch fand man zu viel Intrigue mit fernabliegenden Mitteln, Haftsbefehlen, Duellen ꝛc. darin. Laube hatte für jene Zeit zu französisch gedacht. Von einem Franzosen würde man eine derartige Darstellung vielleicht acceptirt haben, von einem Deutschen glaubte man etwas Anderes verlangen zu sollen. Größer war der Mißgriff noch

in der „Bernsteinhexe", in welcher Laube das Interesse, welches die Meinhard'sche Geschichte erregt hatte, für die Bühne verwerthen zu können glaubte. Es zeigte sich aber wieder einmal, daß Vieles, was von der Phantasie durch das Ohr noch willig aufgenommen wird, auf dem Wege durch das Auge, besonders wenn es mit dem volleren Scheine der Wirklichkeit, wie ihn die Bühne darbietet, geschieht, auf Widerspruch stößt. Es folgte nun Struensee (1845), in dem Laube einen vor nicht zu langer Zeit von Beer behandelten Stoff wieder ergriffen hatte, wie er sich überhaupt oft von Dichtungen Anderer anregen ließ. Meyer-Beer hatte dies aber übel genommen. Er suchte seinen Einfluß dagegen geltend zu machen, und warf sein Talent noch in die Wagschale des Bruders, indem er dessen Stück mit seiner Musik ausstattete. Laube hatte dem seinigen augenscheinlich mehr Sorgfalt zugewendet, als sonst, was sich schon aus der sich darin gestellten Aufgabe, die drei französischen Einheiten zu beobachten, erkennen läßt. Laube behauptet zwar, auf sie keinen weiteren Werth gelegt zu haben, als den, daß die Lösung derselben ein Kennzeichen für die Geschlossenheit der inneren Verknüpfung und des äußeren Aufbaues sei. Es kommt freilich auf die Art dieser Lösung noch an. Sonst müßten ja alle französischen Dramen des akademischen Styls in dieser Beziehung vortrefflich sein. Laube verschweigt uns dagegen den Nachtheil, der die drei Einheiten mit weit größerer Sicherheit meist zu begleiten pflegt, indem sie den Dichter nöthigen, sein Stück gleich mit der Katastrophe beginnen zu lassen. Dies ist auch hier wieder der Fall und hat Laube unter Anderm verhindert, die ideale Seite seines Helden direct durch Handlungen vorzuführen, die, in der Vorgeschichte liegend, hier nur berichtet werden können. Nichtsdestoweniger ließ sich in Struensee ein Fortschritt bemerken, wenn auch der Bühnenerfolg nur ein beschränkter war. Um so größer war der des unmittelbar darauf folgenden Lustspiels Gottsched und Gellert (1845). Der populäre Stoff, die wirksamen Gegensätze der wenn auch oft recht äußerlichen Charakteristik, die geschickte, wenn auch etwas in behagliche Breite gehende Mache, dies Alles ließ über die Mängel hinwegsehen, die aus der Häufung des Anektodischen, aus dem Streben nach drastisch wirkenden Bühneneffecten entsprangen und den Dichter hier und da zu possenhafter Ausführung einzelner vordringlicher Nebenfiguren und zu einem bisweilen in's Triviale sinkenden Tone

verleiteten. Das Sympathische des Stoffs mußte noch viel entschiedener in dem folgenden Stücke, dem Schauspiele: Die Karlsschüler (1846) in's Gewicht fallen, zumal der Dichter hier ein ungleich höheres Pathos entwickeln konnte und entwickelt hat. Es ist ohne Zweifel dasjenige seiner Stücke, welches, so weit es sich bis jetzt beurtheilen läßt, die nachhaltigste Wirkung ausübte und auch zu seinen besten dramatischen Arbeiten gehört. Nicht so glücklich war Laube mit seinem nächsten Versuche, die populäre Gestalt Friedrich's des Großen zum Mittelpunkt eines Dramas zu machen, was in Prinz Friedrich (1850) geschah. In der Volksphantasie lebt nämlich nur der siegreiche König, von dem prinzlichen Jüngling dagegen ein sehr unsicheres Bild, das, sobald es die volle Bestimmtheit der Wirklichkeit annimmt, die Meisten selbst dann noch fremdartig berühren wird, wenn es der Wahrheit auch völlig entspricht.

Erst 1856 trat Laube nach längerer Pause wieder mit einem großen Erfolge, dem Essex, auf. Der Gegenstand war schon vielfach dramatisch behandelt worden. Auch ist das Banks'sche Stück nicht ohne allen Einfluß auf Laube geblieben. Den Dichter zog wohl am meisten das pikante Verhältniß des Liebhabers einer Königin an, der heimlich bereits verheirathet ist. Er hat es jedoch sehr maßvoll behandelt. Obschon die Laube'schen Verse und Gedanken gegen die sich hier zum Vergleiche darbietenden der Maria Stuart beträchtlich zurückstehen, hat Essex doch auf der Bühne viel Glück gemacht und ist wohl das beste der ernsten Dramen des Dichters. Auch in Montrose (1859) und im Statthalter von Bengalen (1866) nahm der Dichter bedeutende Anläufe. So mancherlei Vorzüge aber diese Stücke im Einzelnen darbieten, blieben sie doch hinter dem Erfolge des vorigen zurück. Dies gilt fast noch mehr von dem schon früher erwähnten Schauspiele Böse Jungen (1868). Das Wagniß, den Schiller'schen Demetrius zu vollenden, beweist eine Ueberschätzung seiner dichterischen Kraft. Der Schwerpunkt seines Talents lag in einer wesentlich andern Richtung. Die rastlose Thätigkeit dieses Dichters trotzte dem Alter und, wie sein Cato im Eisen beweist, nicht ohne Erfolg. Wie der Gutzkow's wird auch sein Name noch lange mit Ehren in der Entwicklungsgeschichte unseres Dramas und Theaters genannt werden.

Das Talent Ferdinand Gustav Kühne's, geb. 27. Dec.

1806 zu Magdeburg, liegt auf einem andern Gebiete, als dem des Dramas, und kann nach dem, was er auf diesem geleistet, gar nicht geschätzt werden. Er schrieb die Dramen Isaura von Kastilien, Kaiser Friedrich III., Die Verschwörung in Dublin, eine Fortsetzung des Schiller'schen Demetrius (1858, d. i. früher als Laube) und das Schauspiel Kuß und Gelübde.

Gutzkow als Dramatiker in mancher Beziehung verwandt, an Vielseitigkeit und Stärke des dramatischen Talents und an Kenntniß der Bühne ihm aber entschieden untergeordnet, war der ihm in andrer Beziehung zuweilen gegnerisch gegenüberstehende Robert Eduard Prutz, geb. 30. Mai 1816 zu Stettin, gest. ebendaselbst 2. Mai 1872. Gutzkow sagt selbst, daß den Jungdeutschen durch die Halle'schen Jahrbücher, an denen Prutz damals betheiligt war, die Führung in der Kritik entzogen wurde. Prutz trat damals mit der Miene gegen dieselben auf, als ob er ihnen nie nahe gestanden habe. Wie sehr er aber von ihnen, besonders von Gutzkow, beeinflußt war, beweisen grade seine politischen Dramen. Stand Prutz doch anfangs sogar, mehr noch als jene, unter dem Einfluß der Romantiker. Das erste von ihm bekannte Drama Nach Leiden Lust ist im Geiste des Tieck'schen Lustspiels verfaßt, das zweite Die politische Wochenstube (1843) erinnert an Platen's satirische Stücke. Die historischen Trauerspiele Karl von Bourbon (1845), Moritz von Sachsen (1845), Erich der Bauernkönig (1847) schließen sich aber eng an Gutzkow's Pugatscheff an. Es sind wie dieses und Patkul politische Tendenzstücke, besonders die beiden letzten, nur daß bei Prutz das rhetorische Pathos vorherrscht, das theatralische Interesse mehr in den Hintergrund tritt. Für ihn war die Bühne fast nur eine politische Rednerbühne. Besonders werthvoll aber machte zu jener Zeit diese Stücke die sich darin kundgebende männliche Gesinnung, die alle Sentimentalität von sich abwies. Prutz hat indeß für die Geschichte des Dramas noch eine andere Bedeutung. Er gab nicht nur 1846 in Hamburg die dramaturgischen Blätter, sondern auch seine in Berlin gehaltenen Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters heraus, des ersten umfassenderen Werks dieser Art. Auch seine Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart (1854) und Die deutsche Literatur der Gegenwart (1859) gehören theilweise hierher. Endlich ist noch

seiner Uebersetzung von Holberg's ausgewählten Komödien (Hamb. 1868, 4 Bde.) hier zu gedenken.

Auch der von der politischen Bewegung ergriffene und den Jungdeutschen hierdurch geistig verwandte Rudolph von Gottschall, geb. 10. Sept. 1823 zu Breslau, beschäftigte sich schon damals als dramatischer Schriftsteller und schlug in seinem Ulrich von Hutten (1843) eine ähnliche Richtung wie jene im historischen Drama ein. Schon hier trat aber die Neigung zu lyrisch-declamatorischem Pathos mit glänzendem Colorit der Diction hervor; der malerische Wurf der Composition, der ihm eigen, dagegen erst entschiedener in dem nach kraftgenialischem Ausdrucke strebenden Robespierre (1846). Von dem damaligen Director des Königsberger Theaters, Wolffersdorf, zeitweilig mit der Leitung dieses letzteren betraut, brachte er hier die Dramen Die Blinde von Alcala (1846) und Lord Byron in Italien (1847) zur Aufführung. Es folgten Hieronymus Snitger (1848), Ferdinand Schill (1850), Lambertine von Mericourt (1850) und die kleineren Stücke Die Marseillaise, Die Rose vom Kaukasus, Marie Douglas. In allen herrscht eine überschwängliche Phantasie vor, die sich bald an revolutionären, bald an romantischen Gedanken und Bildern zu berauschen liebt und in einem noch unklaren Drange schafft. Gottschall geht in seinen Dramen von allgemeinen Ideen und Begriffen aus, die er in Gegensatz und Widerstreit mit einander bringt. Er macht seine Gestalten zu Trägern derselben und die Situationen zu Vehikeln des aus ihnen zu entwickelnden Pathos. Die Charakteristik, besonders das individuelle Moment derselben, welches doch die eigentliche Quelle der dramatischen Motivirung des modernen Dramatikers bildet, kommt bei ihm freilich zu kurz. Seine Gestalten entbehren häufig des wahren individuellen Lebens. Wir werden von ihnen daher auch nicht tiefer ergriffen und von ihren Beweggründen nur selten überzeugt. In der Motivirung zeigt sich überhaupt die Schwäche des Dichters am meisten. Mit Recht legt derselbe in der Tragödie ein großes Gewicht auf das Pathos, nur daß man an seinem Pathos, so groß auch der lyrische Schwung ist, den er demselben zu geben sucht, das tragische Element, ja selbst das dramatische häufig vermißt. Dies zeigt sich in fast allen seinen Stücken, auch denen, in welchen er entschiedner nach dramatischer Gestaltung ringt und von welchen

die Tragödie „Mazeppa“ (1859) wohl das bedeutendste und für seine Eigenart charakteristischste ist, während in „Pitt und Fox“, einer Nachbildung von Scribe's „Glas Wasser“, ein sehr glücklicher Versuch im historischen Lustspiel liegt, welcher zugleich einen größeren Erfolg auf der Bühne bezeichnet. Durch rastlose literarische und journalistische Thätigkeit hatte sich Gottschall einen bedeutenden Einfluß geschaffen, der ihn bei seinem dramatischen Streben sehr unterstützte. Es gingen daher von seinen vielen Stücken trotz manches nur schwachen Erfolgs die meisten über die Bühne, so noch Der Nabob, Bernhard von Weimar, Katharina Howard, Amy Robsart und die Lustspiele Die Diplomaten, Die Welt des Schwindels 2c. Erwähnung verdient noch sein Antheil an den Zeitschriften „Unsere Zeit“ und „Blätter für literarische Unterhaltung“, deren Redaction er seit 1864 leitet, sowie seine „Geschichte der deutschen Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts“, welche einen reichen Ueberblick über seine umfassende kritische und dramaturgische Thätigkeit gewähren.

Eines der interessantesten der um jene Zeit der Bühne zugewendeten Talente stellt sich in dem am 13. Juli 1816 zu Kreuzburg in Schlesien gebornen Gustav Freytag dar, einem der bedeutendsten der jetzt lebenden deutschen Dichter und Schriftsteller. Als Dramatiker nimmt er eine Stellung zwischen Gutzkow und Laube ein, insofern er die geistige Vornehmheit und den idealistischen Zug, die ersteren auszeichnen, mit der Frische und dem nur ungleich feiner ausgebildeten Naturalismus und Realismus des andern in sich vereinigt. Seine Lebensbeobachtung ist feiner, seine Wiedergabe künstlerischer und geschmackvoller. In seinem ersten Lustspiel „Die Brautfahrt oder Kunz von der Rose,“ welches bei einer vom Berliner Königl. Theater ausgeschriebenen Concurrenz den Preis gewann, schlägt er noch einen ganz unbefangenen Ton an. Noch weiß er sich nicht recht in die dramatische Form zu schmiegen, aber seine Darstellung ist voll Frische, Heiterkeit und Humor. Von dem Heine'schen Zug gefälliger Selbstbespiegelung, die selbst noch im Humor einen Anflug von weltschmerzlichem Pessimismus und von Blasirtheit hat, ist hier noch nichts zu verspüren. Dieser tritt am entschiedensten in Graf Waldemar (1850) hervor, kündigt sich aber schon in der Valentine (1847) an. Selbst der scheinbar so übermüthige Bolz

in den heiteren Journalisten (1854) ist nicht ganz davon frei. Dies hängt mit der Sucht der damaligen Dichter zusammen, sich interessant und geistreich zu zeigen, was auch einzelnen von Freytag's Gestalten etwas Kokettes und Ruhmrediges giebt und hier und da einen frivolen Schein auf sie wirft, der nicht aus der Natur des behandelten Stoffs, sondern aus der Natur und Auffassungsweise des Dichters entspringt. Dies zeigt sich am meisten an der etwas frivolen Art, mit der er den für Freiheit, Fortschritt und Wahrheit eintretenden Bolz Journalistik und Partheiwesen behandeln läßt. In den anderen beiden Stücken nöthigte zwar die Stoffwahl dazu, aber die Beleuchtung, in die er den Stoff hier gerückt, weist mit darauf hin. Die Helden derselben haben entweder, wie Valentine, eine bedenkliche Disposition, von den moralischen Krankheiten der vornehmen Gesellschaft ergriffen zu werden, oder sie sind, wie Graf Waldemar, schon ergriffen davon, dabei aber jederzeit, wie auch noch Saalfeld, hochbeanlagte und bedeutend über ihre Umgebung hinausragende Naturen. Es ist immer ihre Genialität, die sie in jene Verstrickungen zu reißen droht oder gerissen hat, und die sie zugleich der beabsichtigten Rettung noch werth erscheinen lassen soll. Es ist nicht unmöglich, daß eine Stelle in Hebbel's Vorwort zu Maria Magdalena Freytag damals in diese Richtung getrieben, wenigstens nähert sich seine Darstellungsweise der hier ausgesprochenen Ansicht an: „Nur wo ein Problem vorliegt hat eure (der Dramatiker seiner Zeit) Kunst etwas zu schaffen, wo euch aber ein solches aufgeht, wo euch das Leben in seiner Gebrochenheit entgegentritt, und zugleich in eurem Geist, denn Beides muß zusammenfallen, das Moment der Idee, in dem es die verlorne Einheit wiederfindet, da ergreift es, und kümmert euch nicht darum, daß der ästhetische Pöbel an der Krankheit selbst die Gesundheit aufgezeigt haben will, da ihr doch nur den Uebergang zur Gesundheit aufzeigen und das Fieber allerdings nicht heilen könnt, ohne euch mit dem Fieber einzulassen.“ — Wie Hebbel fast immer, hat auch Freytag in diesen beiden Dramen das Krankhafte und Bedenkliche aufgesucht, um daraus die Gesundheit und das Schöne hervorgehen zu lassen. Bei seiner völlig anders gearteten Natur mußten freilich sowohl die Wahl des Gegenstandes, als der Proceß seiner Verarbeitung wesentlich andere sein. Dies läßt sich am entschiedensten aus dem Vergleich des Grafen Waldemar mit Hebbel's

Julia (1851) erkennen, da Graf Bertram gewissermaßen ein nur ganz in's Schwarze gemaltes Seitenstück zu Graf Waldemar bildet. In Valentine wird diese durch einen Mann gerettet, dessen geistige Gesundheit eine nur unsichere ist, von dem wir aber annehmen, daß er durch diese Rettung selbst mit völlig gesunde. In Graf Waldemar vollbringt die thätige Liebe eines wahrhaft edlen und reinen Geschöpfs ein noch größeres Wunder. Beide Stücke stellen unsere Glaubensstärke auf einige Proben. Was sich aber dagegen auch einwenden läßt, so haben sie doch eine größere Lebensfähigkeit, als alle auf dem Gebiete des gesellschaftlichen Dramas liegenden Stücke der Jungdeutschen gezeigt. Besonders haben sich die Journalisten ungeschwächt in der Gunst des Publikums erhalten, die dieses frische, mit Geist und liebenswürdigem Humor unmittelbar aus den Gegensätzen und Kämpfen der Zeit entwickelte Lustspiel in reichstem Maße verdient. Trotz dieser großen Erfolge wendete sich Freytag längere Zeit von der Bühne ab, doch nur, um sich dafür um so ernster dem Studium des Dramas zu widmen. Als eine doppelte Frucht desselben traten das Trauerspiel Die Fabier (1859) und „Die Technik des Dramas" (1863) hervor. Beide Werke hängen, wie ich glaube, auf's engste zusammen. In jenem verließ Freytag, irregeleitet von der Theorie, den natürlichen Weg seines Talents. Es ist ein Werk mehr des Studiums, als des Lebens. Es rief achtungsvolle Anerkennung hervor, übte aber keine tiefer gehenden Wirkungen aus. Zur „Technik des Dramas" wurde Freytag dagegen, wie es scheint, durch die Bemerkung veranlaßt, daß es seinen Landsleuten noch an einem festen dramatischen Styl fehle. Er hoffte auf dem Wege der Theorie dazu hinleiten zu können und faßte dabei mit Recht die technische Seite, als die einzig lehrhafte, in's Auge. Allein er ließ sich verleiten, zu sehr in's Einzelne zu gehen, und hat hierdurch den Dilettantismus und die Mittelmäßigkeit nur noch dreister gemacht, die nun an seinem Gängelbande den Weg zum Parnaß um so sicherer antreten zu können glaubten. Dies hat seinem Buche einen großen Absatz verschafft, dem Theater aber, wie ich glaube, nichts weiter eingebracht, als jährlich noch beiläufig fünfzig unbrauchbare Dramen mehr. Im Allgemeinen ist wenigstens an der heutigen Production kein Fortschritt zu erkennen, und grade Styl und Technik sind immer noch schlottriger geworden. Dagegen ist zu bedauern, daß Freytag seine Kraft der Bühne selbst nicht weiter mehr zu-

wendete. Er wäre gewiß vor vielen Anderen berufen gewesen, unser nationalhistorisches Drama neu zu beleben und zu bühnenwirksamer Gestaltung zu bringen. Erwähnung mag schließlich noch hier seine Theilnahme an der von Ignaz Kuranda*) (geb. 1. Mai 1812 zu Prag) gegründeten Zeitschrift „Die Grenzboten" finden, die damals von dem durch seine literarhistorischen Werke einen großen Ruf genießenden Julian Schmidt redigirt wurde.

Neben diesen die reale Bühne bei ihren Arbeiten immer fest im Auge behaltenden Dichtern traten im fünften Jahrzehnt dieses Jahrhunderts noch eine Anzahl anderer hervor, deren Eigenthümlichkeit eine zum Theil so starke und trotzige war, daß sie die Conventionen der Bühne entweder durchbrechen oder mit ihr brechen zu sollen glaubten. In ihnen lebte etwas von dem Geiste des Sturmes und Dranges und von der Originalitätssucht desselben, nur daß sie unter dem Einflusse einer neuen Philosophie, daher auch unter dem einer neuen Kunstanschauung und überhaupt ganz neuer, das Leben beherrschender Ideen standen. Von ihnen ist der erste, der uns entgegentritt, Friedrich Hebbel,**) zugleich, was dramatisches Talent betrifft, der bedeutendste. Am 18. (nicht 13.) März 1813 zu Wesselburen im Dithmarschen in gedrückten Verhältnissen, sein Vater war ein armer Maurer, geboren und aufgewachsen, fiel die Liebe der Mutter und die Theilnahme eines Lehrers lange fast als der einzige Sonnenschein in sein Leben. Trotz seiner schon damals hervortretenden bedeutenden Intelligenz, mußte er sich anfangs sein Brod als gewöhnlicher Dienstbote, dann als Schreiber verdienen. Die Einsamkeit seiner Kindheit hatte den träumerischen Hang seiner Seele gesteigert und mit der scharfen Beachtungsgabe ein tiefes Naturgefühl und den Drang nach poetischem Ausdruck in ihm zur Entwicklung gebracht. Jetzt fand er im Umgang mit anderen geistig geweckten Menschen Gelegenheit, das in ihm erwachte Bildungsbestreben nach verschiedenen Richtungen hin zu entfalten. Seiner geistigen Ueberlegenheit gelang es, trotz seiner niedrigen Lebensstellung, leicht, sich zum geistigen Mittelpunkte eines Kreises von Menschen zu machen, die sich meist in ungleich begünstigteren Lebenslagen befanden.

---

*) Er hat auch der Bühne ein Drama „Die letzte weiße Rose" gegeben, welches 1846 im Wiener Burgtheater zur Aufführung kam.

**) Kuh, Emil, Biographie Friedrich Hebbel's, 2 Bde. Wien 1877.

Dies hatte zunächst hauptsächlich zur Folge, ihm den Contrast seiner äußeren Lage und seines inneren Lebens recht tief empfinden zu lassen. Auch fehlte es nicht an Versuchen, sich diesem, als Entwürdigung gefühlten Zustand zu entreißen, was ihm auch endlich, zunächst mit Hülfe der Schriftstellerin Amalie Schoppe in Hamburg, später besonders durch die sich aufopfernde, selbstlose Liebe Elise Lensing's gelang. Nichts ist natürlicher, als daß ein starker, von äußeren Verhältnissen lange niedergehaltener Geist, der sich unter jahrelangen Entbehrungen im fortgesetzten Kampf mit dem Leben endlich mühsam emporringt, allmählich ein finsteres, übermäßiges, trotziges Selbstgefühl gewinnt, das sich zuletzt Alles nur selbst zu verdanken glaubt; aber es bleibt darum immer betrübend zu sehen, wie grade solche Naturen später nicht selten eine ähnliche Rücksichtslosigkeit zeigen, wie die war, unter welcher sie selbst so schwer und lange gelitten. Hebbel war rücksichtslos gegen seine Freunde, undankbar gegen Amalie Schoppe, anmaßend gegen Gutzkow, der sich in einer etwas späteren Zeit doch seiner ebenfalls wohlwollend angenommen hatte, selbst gegen ein Wesen wie Elise Lensing wußte er zuletzt von keiner Verpflichtung. Er gewöhnte sich, Alles, was für ihn geschah, als einen seinem Talente pflichtschuldigen Tribut anzusehen. Um so ernster, tiefer und gewissenhafter nahm er es dagegen mit der Kunst. Die Jahre von seiner ersten Ankunft in Hamburg (von 1835—1839) hatte er zum Theil in Heidelberg und München unter großen Entbehrungen, im fortgesetzten Bestreben, seine Erfahrung, seine Kenntnisse und Bildung zu erweitern, in stetem Hinblick auf die höchsten Ziele der Poesie und Kunst verbracht. Es war das Verhängniß Hebbel's, daß er sein dramatisches Talent durch Philosophie auszubilden und zu vertiefen suchte, oder daß es zur Eigenart desselben gehörte, sich mit philosophischem Geist zu durchdringen, und sich von diesem Richtung und Ziele geben zu lassen. Ihm war die Kunst nichts anderes, als die realisirte Philosophie, wie ihm die Welt die realisirte Idee war. So kam es, daß, obschon der wahre Dichter nach ihm immer nur aus einer vor dem Bewußtsein liegenden Nothwendigkeit schaffen und daher für das Was und das Ziel eigentlich gar nicht verantwortlich sein sollte, er der speculativen Reflexion, der spitzfindigsten Absichtlichkeit auf den Entwurf und die Gestaltung seiner dramatischen Dichtungen doch einen großen Einfluß gestattete, nur daß er sich gleichzeitig bemühte, diese Absichtlichkeit wieder als Werk

der Natur erscheinen zu lassen. Für ihn hatte ein dargestellter Vorgang nur dadurch Bedeutung, daß er das Symbol eines Weltvorgangs, eines allgemeinen Menschenschicksals war, daher er seine Personen gern aus Antrieben handeln ließ, die sich in ein mystisches Dunkel verlieren. Während es so erscheinen soll, als ob der Naturgeist durch sie thätig würde und in das bewußte Leben dunkel mit eingreife, ist in Wahrheit doch sehr vieles nur das Werk ausgeklügelter Reflexion.

Wie Kleist, wollte auch Hebbel als Dichter entweder nichts oder das Höchste leisten, was schon allein seine Darstellungen in's Ungeheuerliche trieb, durch seinen Hang zur Symbolik aber, die außer im Mystischen nur noch im Ungemeinen einen entsprechenden Ausdruck finden zu können glaubte, noch gesteigert werden mußte. Dennoch erkannte er, weil für die Zeit, auch für sich eine Schranke an. Nach seiner Meinung war nämlich ein höchstes Drama nur unter gewissen Zeitverhältnissen möglich, die sich bis jetzt überhaupt nur zwei Mal eingestellt hatten, zur Zeit des Sophokles und des Shakespeare, als „in dem Verhältniß des ganzen Welt- und Menschheitszustands zur Idee, d. i. zu dem dem Weltorganismus innewohnenden sittlichen Centrum, eine entscheidende Veränderung" vor sich gegangen war, dort durch den Eintritt des Christenthums in das heidnische Leben, hier durch den Eintritt des Protestantismus in das scholastisch-kirchliche Leben. Der heutige Dichter sei dagegen durch den Weltzustand nur auf das partiell-nationale und subjectiv-individuelle Drama beschränkt. Er habe den weltlich-historischen Proceß, der in unseren Tagen vor sich geht, darzustellen und die vorhandenen Institutionen des menschlichen Geschlechts, die politischen, religiösen, sittlichen, dabei nicht etwa umzustürzen, sondern tiefer zu begründen. In diesem Sinne glaubte denn Hebbel auch selbst aus dem Geist und Leben seiner Zeit dramatisch zu schaffen. Er suchte jedoch die Probleme, die er dichterisch zu lösen trachtete, vorzugsweise in sittlichen Krankheitserscheinungen auf, Probleme, die er mit philosophischer Spitzfindigkeit dann von ihnen ableitete und, um sie zu symbolischer Darstellung zu bringen, im einzelnen Vorgang noch mehr auf die Spitze trieb. Wie die Jungdeutschen griff auch er, nur in einem ganz andern Sinne, zuerst das geschlechtliche Verhältniß an, auf das er auch später immer wieder mit Vorliebe zurückkam. Liegt in diesem Verhältniß doch in der That auch der Keimpunkt des ganzen geistigen Lebens. In seiner 1840 beendeten

Judith wollte er in Bezug auf den zwischen den Geschlechtern anhängigen Proceß den Unterschied zwischen dem ächten, ursprünglichen Handeln und dem bloßen sich selbst Herausfordern (dem bloßen sich Aufstacheln zur That) in einem Bilde zeigen" und nebenbei im Holofernes „eine jener ungeheuerlichen Individualitäten" darstellen, „die sich mit dem All fast noch als Eins fühlten, weil die Civilisation die Nabelschnur, wodurch sie mit der Natur zusammenhängen, noch nicht durchschnitten hat." Der Dichter hat aber hier seine kraftgenialische Originalitätssucht nicht nur auf Holofernes, sondern auch auf Judith übertragen. Dem in's Ungeheuerliche gesteigerten Ungemeinen des Mannes wurde das in's Ungeheuerliche gesteigerte Ungemeine des Weibes gegenübergestellt. Beide sollten eben hierdurch zu gegenseitigem Verderben von einander angezogen werden. Jedes opfert dabei das Andere auf; Holofernes seinen Lüsten den reizvollen Leib des schönen Weibes und damit das Heiligste ihrer Natur und ihrer Seele; Judith dann ihn, um die ihr widerfahrene Schmach zu rächen, zu der sie doch selbst ein geheimes Gelüsten mit trieb. Alles Uebrige erscheint fast nur als künstliche Bemäntelung dieses Vorgangs. Des Holofernes Streben, sich zum Herrn der Welt, zum Vernichter der Menschheit zu machen, hat nur insofern damit zu thun, als es Judith zur That reizt. Die Befreiung ihrer Vaterstadt von dem drohenden Ungeheuer würde für sie allein ein sehr schwaches Motiv sein, da sie ja fast eben eine so gründliche Verachtung der Menschheit und insbesondere ihrer Landsleute, als Holofernes, zeigt. Nur das Ungeheure der That ist's, was sie reizt, nur das Ungeheure des Mannes, an dem sie vollzogen werden soll. Da sie diesen Reiz zugleich als Frevel empfindet, fordert sie eine Art Gottesurtheil heraus, um diesen Frevel zu heiligen. Sie glaubt nun die That im Drange einer vom Himmel gefügten Nothwendigkeit zu begehen. Wenn sie von dieser Nothwendigkeit aber auch überzeugen könnte, so würde sie doch noch den Beweis schuldig bleiben, warum die Ermordung des Holofernes einzig nur auf dem Weg ihrer Schande möglich sein soll. Und doch ist ihr vom ersten Augenblick an Beides als völlig untrennbar gesetzt. Der Dichter übersah, daß er, indem er die dem Weibe durch seine Natur und sein Geschlecht im Handeln gesteckte Grenze darlegen wollte, dies an einer Individualität sichtbar macht, welche durch ihre Natur, oder vielmehr durch seine eigne Spitzfindigkeit schon selbst jenseits der

Grenze des Weiblichen steht, und folglich ein Symbol des Weiblichen gar nicht abgeben kann. Man steht diesem Werke des Dichters ganz so gegenüber, wie in ihm selbst wieder Judith dem Holofernes, obschon dieser nur ein Gemisch von einem Helden und Großsprecher ist. Man fühlt sich abgestoßen und angezogen zugleich. Man sträubt sich gegen all die darin gemachten gewaltsamen Zumuthungen und fühlt sich doch von der Gewalt der Darstellung und der Tiefe des zwar verworrenen Grundgedankens unheimlich angezogen.

Genoveva (1841), das zweite Drama des Dichters, ist, wie ich schon früher gesagt, von der Maler Müller'schen Dichtung angeregt worden. Er hat ihr aber nichts, als das Golomotiv entnommen. Die Liebe macht aber auch hier einen ursprünglich dem Guten zugeneigten Menschen von großer Reizbarkeit des Gewissens, in dem aber auch angeborne wilde, in einer leicht entzündlichen Sinnlichkeit wurzelnde Triebe liegen, allmählich zum Verbrecher. Auch hier wird Golo selbst als Schößling einer wilden Leidenschaft vorgeführt, nur daß seine Mutter nicht der höchsten, sondern der niedrigsten Menschenklasse angehört. Nicht sie, sondern ihre Schwester stachelt die Leidenschaft Golo's immer mehr auf. Wie Judith macht auch wieder Golo sein frevelhaftes Beginnen von einem Gottesurtheil abhängig. Uebermüthiger als sie fordert er dasselbe heraus. Selbst dann aber zögert er noch, bis ein Schritt den andern auf dem abschüssigen Weg des Verbrechens nach sich zieht. Es ist gewissermaßen die Genesis dieses letzteren, die der Dichter in und an Golo entwickelt. Genoveva selbst ist zu Judith das Gegenstück. Ihre Züchtigkeit hat schon etwas von der Spitzfindigkeit, welche später die Keuschheit Rhodope's in Hebbel's Ringe des Gyges charakterisirt und verhängnißvoll macht. Sie verschließt Siegfried ihr Herz, um ihm ihre Liebe für die Todesstunde aufzusparen, und nur erst, da er in einen langaussehenden Kampf zieht und die Trennung von ihm leicht eine Trennung für immer sein dürfte, läßt sie das lange zurückgehaltene Gefühl in voller Fluth auf ihn ausströmen. Doch grade dieser Erguß der Liebe wird ihr verhängnißvoll, da sich an ihm die Begierde Golo's entzündet, der sie bisher nur mit heiliger Scheu zu betrachten gewagt. Das Spitzfindige in der Empfindung Genoveva's abgerechnet, ist dies vortrefflich, und da Hebbel in diese Spitzfindigkeit den einzigen Keim einer Schuld legt, so wird sie nicht blos gemildert, sondern in gewissem Sinne

gerechtfertigt. Ueberhaupt gehört der erste Act dieses Stücks zu dem Schönsten, was Hebbel im Drama geschrieben. Auch weiterhin wird man neben vielem Gesuchten und Unangemessenen (wozu ich z. B. die langen Monologe Golo's rechne, durch welche er seine Zwiegespräche mit Genoveva unterbricht) von vielen theils rührenden, theils mächtigen Schönheiten überrascht. Der Dichter zeigt, daß er für alles Farbe und Ausdruck, von dem Zartesten und Lieblichsten bis zu dem Schrecklichsten und Dämonischesten hat. Störend wirkt der ganz unnöthige romantische Geisterspuk, wie ja auch die widerliche Figur der Margarethe der Handlung allzuäußerlich verbunden erscheint. Der Schluß entläßt unbefriedigt. Das Endschicksal Genoveva's wird vom Dichter nicht unmittelbar dargestellt, er läßt es nur vom Geiste des Drago prophezeien, der wohl kaum das richtige Organ dafür ist. Ueberhaupt steht der zweite Theil gegen den ersten zurück. Das Stück ist in Jamben mit durchgehend männlichen Versenden geschrieben, was den männlichen Geist der Sprache und die epigrammatische Schärfe des Gedankenausdrucks gewiß noch verstärkt hat. Hebbel hatte mit diesen beiden Dramen großes Aufsehen erregt, freilich vorerst nur in engeren Kreisen. Seine finanziellen Verhältnisse wurden dadurch aber nur wenig gebessert, obwohl er in Campe einen großdenkenden Verleger gefunden hatte. Eine Reise nach Dänemark sollte hierin aber Besserung schaffen, da er, hauptsächlich auf Oehlenschläger's Verwendung, hier ein Reisestipendium des Königs auf mehrere Jahre erwirkte. Er wendete sich zuerst nach Paris, wo trotz der vielen glänzenden Eindrücke und vielleicht grade im Contrast dazu, doch auch unter dem Einflusse mannichfacher Herzensbedrängnisse Maria Magdalena (1844 gedr.) entstand.

Hebbel mochte in der französischen Hauptstadt stärker als je das gewaltige Ringen der Zeit nach einer neuen Form des Daseins empfinden, auf das er bereits in seiner Genoveva angespielt hatte. Was aber die Fabel betrifft, so weist dafür E. Kuh auf Erlebnisse des Dichters in München hin. Hebbel hatte hier bei einem Tischler, Anton Schwarz, gewohnt, einem armen ehrsamen Bürger, der es erleben sollte, daß ihm der Sohn als Dieb aus dem Hause geholt wurde und daß ihn die Tochter mit noch anderer Schande bedrohte. Hebbel unterhielt ein Verhältniß mit dem armen selbstlosen Geschöpf, das er noch unfreundlich für seine Hingabe behandelte. So sicher diese Ver-

hältnisse von ihm in jenem Drama benutzt worden sind, so reichen sie doch nicht an die Aehnlichkeiten, die, wie ich zeigte, zwischen Maria Magdalena und Wagner's Kindesmörderin bestehen und die einen Einfluß der letzteren darauf ganz außer Zweifel stellen. Es setzt dies den Werth der Dichtung und der Erfindung des Dichters eben so wenig herab, als der Hinweis auf eine Bandello'sche Novelle den Werth einer Shakespeare'schen Dichtung. Hebbel verhielt sich in diesem Falle fast eben so schöpferisch, als dieser. Fast jeder benützte Zug hat eine neue Form erhalten und ebenso wie das Ganze, das zu den abgeschlossensten Kunstwerken gehört, eine ganz neue und ungleich höhere Bedeutung. Wir begreifen nun auch, wie Hebbel zu seiner spitzfindigen Voraussetzung kam. Er hatte für die unmögliche Wagners eine neue zu erfinden, die Clara in eine ähnliche, aber zugleich schuldvollere Lage, wie dort Eva, zu setzen hatte. Ueber das Spitzfindige der Hebbel'schen Voraussetzung kommen wir zwar eben so schwer hinweg, wie der Secretär über den Fehltritt Clara's, aber es zeigt sich nun doch in etwas milderem Lichte. Immer aber bleibt das Gefühl, daß der Gedanke Clara's, sich wegen eines Liebesverdrusses einem Manne hinzugeben, den sie nicht anders als hierdurch an sich fesseln zu können glaubt und den sie im Grunde ihrer Seele verachtet, nicht aus der Seele eines solchen Mädchens, sondern nur aus Hebbel's Seele kommen kann, und es hilft diesem nichts, daß er Clara gleichsam wider Willen und ohne klares Bewußtsein hier handeln läßt, wir geben ihm auch diesen Trieb in der Natur und Seele eines derartigen Mädchens nicht zu. Doch hiervon abgesehen, ist die unerbittliche Folgerichtigkeit zu bewundern, mit der nun Motiv mit Motiv sich verkettet und eine Dichtung entsteht, die in der kernigsten, charakteristischesten Prosa ein Meisterstück psychologischer Entwicklung und energischer dramatischer Gedrungenheit ist.

Gottschall meint, daß es sich in dieser Tragödie der Ehre zuletzt immer nur um den Schein dieser letzteren handle. Dies ist aber doch nicht ganz richtig. Der alte Tischler, der mit seinem schroffen Ehrgefühl den Sohn nach Amerika, die Tochter in den Tod treibt, hält nicht blos auf den Schein der Ehre, und Clara, welche Leonhard zur Ehe zwingen will, hat dabei nicht diesen Schein, sondern das Leben des Vaters und die Zukunft ihres Kindes im Auge. Selbst der Secretär ist bereit, sich über den Schein der Ehre, d. i. über das

Vorurtheil der Welt im Allgemeinen hinweg zu setzen, nur über das Gefühl, daß grade ein Schurke das Recht haben soll, über ihn und das, was ihm das Nächste und Theuerste ist, höhnisch zu lächeln, nur über dieses Gefühl vermag er nicht hinweg zu kommen.

Maria Magdalena erregte die größten Erwartungen von der Zukunft des Dichters. Auch hätte man denken sollen, daß der errungene Ruhm, daß die Eindrücke, welche ihm jetzt in Italien zu Theil werden sollten, sein Talent neu beschwingen müßten. Gleichwohl erschien es grade jetzt wie gelähmt. Schon das Lustspiel „Der Diamant" befriedigte nicht. Noch mehr aber wurde man von der Tragikomödie Das Trauerspiel in Sicilien (erst 1852 gedr.) und das Trauerspiel Julia (erst 1851 gedr.) herabgestimmt, so viel des Interessanten auch alle diese Dichtungen enthielten. Auf den „Diamant" hatte Hebbel, wie sein Prolog beweist, die größten Hoffnungen gesetzt. Das Stück leidet jedoch unter dem Gegensatz einer abstracten Phantastik und eines realistischen Naturalismus. Der Eindruck war der des Seltsamen, Absichtlichen, Reflectirten. Noch weniger behagte in seiner barocken Willkür Das Trauerspiel in Sicilien, obschon ihm eine wirkliche Begebenheit zu Grunde lag. Julia ist ein Seitenstück zu Maria Magdalena. Die Heldin hat ein Liebesverhältniß, das nicht ohne Folgen geblieben ist. Von dem Geliebten scheinbar ihrem Schicksal überlassen, wird sie von ihrem Vater verstoßen, obschon ein abgelebter Graf, Namens Bertram, sich sie zu heirathen erbietet. Der Vater giebt sie für todt aus und ordnet sogar ein Scheinbegräbniß für sie an, ein Zug, der Shakespeare's Viel Lärm um nichts entnommen zu sein scheint. Der Geliebte, der demselben unerkannt beiwohnt, hält sie, hierdurch irregeleitet, nun wirklich für todt. Graf Bertram aber heirathet Julia, die diese Scheinehe aus Rücksicht für ihr Kind eingeht. Inzwischen entdeckt Julia's Geliebter den Betrug, findet sie aber vermählt. Der hieraus entstehende Conflict findet dann dadurch seine Lösung, daß Graf Bertram den Tod sucht und hierdurch der Vereinigung der beiden Liebenden nichts mehr im Wege steht. Das Stück enthält übrigens einige sehr mächtige Scenen, von denen die Begräbnißscene obenansteht. Auch das Fragment zu dem Trauerspiel Moloch, welches zuerst in G. Kühne's Europa erschien, ist noch in Italien entworfen worden. Dieses niemals fertig gewordene Stück wurde damals zunächst von Herodes und Mariamne (1851)

verdrängt, das im Februar 1847 in Wien begonnen wurde. Dieses Drama ist zwar in einem großartigen Sinne angelegt, sinkt aber in seinem zweiten Theile beträchtlich. Hebbel wollte darin einen Gewaltmenschen darstellen, der sich des ausschließlichen Besitzes seiner Gattin noch über den Tod hinaus versichern will, und ihr daher vor einem Kriegszug das Versprechen abfordert, sich im Fall seines Todes sofort das Leben zu nehmen. Da sie dieses Versprechen aber aus verletztem Stolze verweigert, beauftragt er seinen Schwager Joseph mit dieser That. Dieser Auftrag wird Mariamnen verrathen, sie selbst bei des Herodes Rückkehr des Ehebruchs angeklagt. Sie weiß sich aber zu rechtfertigen und erhebt jetzt ihrerseits Klage gegen ihren Gemahl, dem sie jedoch das Geschehene vergiebt. Herodes mißtraut ihr seitdem, und um sie noch ein zweites Mal auf die Probe zu stellen, wiederholt er jenen Befehl an Soëmus. Dieser fühlt aber menschlich, und obschon die Nachricht vom Tode des Königs eintrifft, vollzieht er den Blutbefehl nicht, sondern entdeckt sich der Königin. Die Nachricht war jedoch falsch. Herodes kehrt wieder, und über das Verhalten Mariamne's bei seiner Rückkehr empört, verurtheilt er beide zum Tode. Schon die Wiederholung desselben Motivs, wenn es auch jedesmal anders begründet ist, wirkt störend. Die psycholochische Spitzfindigkeit, die Hebbel bei dieser Gelegenheit wieder entwickelt, läßt das Ganze zu sehr im Lichte eines psychologischen Experiments erscheinen. Auch hat der Dichter den beiden Hauptgestalten, besonders Mariamnen, zu viel modernes Empfinden verliehen. Wenn dieses Stück nichtsdestoweniger große Achtung abnöthigte, so wurde das nächste, das phantastische Lustspiel Der Rubin, bei aller Seltsamkeit doch nur schwächlich befunden. Es erlitt bei der am 23. November 1849 stattfindenden Aufführung geradezu eine Niederlage.

Hebbel, welcher damals in Wien lebte, wurde um diese Zeit in eine Polemik mit Julian Schmidt gerissen, was ihm aber nur zu den alten Feinden noch neue heraufbeschwor. Er wehrte jedoch diesmal die Angriffe höchst künstlerisch durch das kleine satirische Drama Michel Angelo (1855 gedr.) ab, dessen Charakteristik freilich bemängelt wurde. In der in demselben Jahre erschienenen „Agnes Bernauer" wollte der Dichter, nach seiner eignen Angabe, „die Schönheit einmal als solche von der tragischen, den Untergang durch sich selbst bedingenden Seite" darstellen. Dies geschieht aber doch nur im Anfang, wo die

Schönheit des Mädchens demselben wirklich allein schon Neider und Feinde zuzieht. Später beschwört aber Agnes das Verhängniß auch noch durch den von ihr gewagten Uebergriff aus der Sphäre bürgerlicher Abhängigkeit und Beschränkung in die Machtsphäre des Staats herauf. Man hat Hebbel getadelt, daß er den Staat für berechtigt erklärt, eine Ehe, wie die von Agnes mit dem Thronerben geschlossene, gewaltsam zu lösen. Allein wenn er auch wirklich hier, wie ich glaube, Recht hätte, so würde er es doch nie darin behalten, daß er es für möglich hielt, uns in diesem Streite zwischen Liebe und Staatsraison mit unsrem Herzen auf die Seite der letzteren ziehen zu können. Auch fühlte Hebbel dies wohl selbst, daher er eine große Beredsamkeit, uns zu überzeugen, aufwendet und den Herzog Ernst in ein so mildes Licht wie nur möglich zu stellen sucht. Er bemüht sich, das Geschick der Bernauerin so nothwendig erscheinen zu lassen, „daß selbst der sittlichste und wohlwollendste Vertreter der höchsten Gewalt, es nicht abzuwenden im Stande sei.“ Es gelingt ihm aber nicht, uns damit zu befriedigen. Besser wäre es gewesen, wenn er das volle Licht auf die Macht und Gewalt der Liebe gelegt hätte, die sich über jede Rücksicht erhebt und lieber untergeht, als in die von ihr verlangte Trennung von dem Geliebten zu willigen.

Hebbel hat in dieser Dichtung den Ton der Zeit und des Volksthümlichen herrlich getroffen und seiner Darstellung auch frischere, hellere Farben als in irgend einem andern seiner Dramen beigemischt, so daß es zu bedauern ist, dieses ächt nationale, schöne Werk so gleichgültig von der Bühne verbannt zu sehen. Doch hatte Hebbel damals mit dem um so viel schwächlicheren gleichnamigen Drama von Melchior Meyr zu kämpfen, das von verschiedenen Bühnen bevorzugt wurde.

Wenn es fast allen Dramen des Dichters seit Maria Magdalena an der einheitlichen Geschlossenheit dieser letzteren gefehlt hatte, so sollte nun ein Werk hervortreten, welches mit diesem Vorzug zugleich noch den einer classischen Vollendung der Form, besonders der metrischen Behandlung der Sprache zeigt, bei welcher, wie schon bei Herodes und Mariamne, und nun fortan immer, männliche mit weiblichen Versenden abwechseln.

Hebbel mochte in Wien vielen Männern begegnet sein, deren Eitelkeit sich nicht genug in der Bewunderung ihrer schönen Frauen sonnen konnte und hierdurch bisweilen die verhängnißvollsten Folgen

heraufbeschwor. In dieser modernen Form fehlte dem Motiv, um es Hebbel brauchbar erscheinen zu lassen, jedoch das Bedeutende und Symbolische. Er fand es in der Fabel vom Gyges bei Herodot und verband diese hierzu noch mit einem bei Plato gefundenen Ringmotive. Es entstand so die Tragödie Gyges und sein Ring (voll. 1854, gedr. 1856). Durch dieses Hereinziehen des Wunderbaren, das nur an dem Ring, nicht an der Person haftete, gelang es ihm, nicht nur den Gegenstand auf die volle poetische Höhe zu heben und das Anstößige der Hauptsituation zu mildern, sondern diese auch erst zu einer wahrhaft tragischen zu machen. Denn nun bemerkt Rhodope den Gyges nicht mehr blos zufällig, sondern es ist seine Vermessenheit, welche den Blick des schönen, preisgegebenen Weibes absichtlich auf sich zieht. Auch dient der Ring zugleich als Motiv, Kandaules den verhängnißvollen Gedanken, die Reize seines Weibes der Bewunderung des fremden Auges preiszugeben, in die Seele zu spielen. Dies genügte dem Dichter aber noch nicht, Rhodope sollte ebenfalls nicht nur in das Verhängniß, sondern auch in die Schuld mit verflochten werden. Zu diesem Zwecke stattete er sie mit einem Keuschheits- und Züchtigkeitsgefühl aus, das in seiner Spitzfindigkeit über die natürlichen Grenzen hinausging und eben darum jenes unnatürliche Gelüsten in Kandaules erzeugt. Man sieht, wie geschlossen hier ein Glied in das andre des tragischen Ringes greift. Nur eins übersah der Dichter dabei. Er hat, mit aller poetischen Feinheit und Ueberredungskunst zwar, seinen Gestalten Gedanken und Gefühle verliehen, wie sie nur erst der Geist des modernen Lebens gezeitigt hat, nein, richtiger noch, wie sie in dieser Spitzfindigkeit nur in einem Dichtergeiste, wie Hebbel's, entstehen konnten. Dies entfrembet uns eine Dichtung, die sonst eine Perle in unserer Dramatik genannt werden müßte und in formeller Beziehung das beste dramatische Werk dieses Dichters ist.

So weitab der Stoff der Nibelungen dem des Ringes des Gyges auch liegt, in eine so völlig andre, gegensätzliche Welt sie uns führen, so zeigt sich doch zwischen beiden eine innere Beziehung. Wie Gyges durch seinen Ring, wird Siegfried durch seine Tarnkappe unsichtbar gemacht, hier und dort von dem Gatten eines hochdenkenden Weibes zu einem Frevel an diesem benutzt, das letzteren rächt. Die Nibelungentrilogie wurde 1856 begonnen, 1857 wurden

das Vorspiel und der Tod Siegfried's vollendet, jetzt schob sich aber der Demetrius ein, von dem damals drei Acte entstanden. Erst dann wurde auch der letzte Theil noch begonnen und am 31. Jan. 1861 abgeschlossen. Am 16. und 18. Mai d. J. wurde das Ganze in Weimar unter Dingelstedt aufgeführt. 1862 erschien es im Druck. Es ist unstreitig Hebbel's reifstes, bedeutendstes Werk, wenn es auch nicht die hohe Formvollendung des Ringes des Gyges oder die Geschlossenheit der Maria Magdalena hat. Dem widersprach die Breite des mächtigen epischen Stoffes, dem sich der Dichter fast durchgehend anschloß. Doch ist es bewundernswerth, wie sehr es ihm gleichwohl gelungen, denselben in dramatisches Leben und dramatische Form und, ohne ihm etwas Wesentliches von seiner Eigenthümlichkeit zu rauben, in sein geistiges Eigenthum zu verwandeln. Nur ein Zug von jenem an Holofernes erinnernden großsprecherischen Wesen und etwas zu viel epigrammatische Schärfe des Ausdrucks ist in die Reden der alten Recken und Mannen und in die ihrer Frauen mit eingegangen, wodurch die Reine der charakteristischen Schönheit dieser Dichtung gelitten hat. Die Frage, ob das dem Stoffe innewohnende und anhängende Wunderbare sich zu dramatischer, besonders zu tragischer Darstellung eigne? fällt mit der andern zusammen, ob das Drama seine Stoffe überhaupt der Mythe und Sage entnehmen dürfe? Die Alten haben hieran niemals gezweifelt. Auch hat man in neuerer Zeit eigentlich erst bei Hebbel diese Frage ernstlicher aufgeworfen. So viel allerdings ist gewiß, daß, da wir in der Tragödie ebenso wie eine, wenn auch noch so beschränkte Willensfreiheit, auch eine bestimmte Zurechnungsfähigkeit zu verlangen haben, ein Mensch, der über jeden Angriff erhaben, der den Gesetzen des causalen Zusammenhangs völlig entrückt scheint, ein wahrhafter tragischer Charakter nicht sein kann. Allerdings ist dies nun eben bei dem gefeiten Siegfried bis zu einem gewissen Grade der Fall, aber doch nur bis dahin. Grade diese theilweise Ueberhebung über die Sphäre des Wirklichen wird für ihn ja verhängnißvoll, weil sie den Neid, die Leidenschaft, das Verbrechen gegen ihn herausfordert. Ein Mensch, der sich selbst außerhalb der Gesetze und Ordnung der Welt stellt, verliert in den Augen Mancher das Recht, sich auf sie zu berufen. Das ist die Meinung Hagen's und seiner Verschworenen, das ist das tragische Moment in dem Schicksal Siegfried's, und der Dichter hat es grade an den Zauber geknüpft, ja den Schwerpunkt

desselben in diesen Zauber verlegt, der ihn nach der Ansicht einiger Kritiker der tragischen Sphäre entheben soll. Hebbel hat überhaupt vom Wunderbaren in seinen Dramen vielfach Gebrauch gemacht. Dies beruht wesentlich darauf, daß er, nach meiner Meinung mit Recht, das tragische Schicksal nicht blos aus den Charakteren, sondern zugleich aus der äußeren Verknüpfung der Dinge, aus dem geheimen Walten im Weltzusammenhange zu entwickeln sucht, ohne die Freiheit der Charaktere darunter leiden zu lassen. Demzufolge hat er auch hier ein besonderes Gewicht darauf gelegt, den Untergang des alten, an eine absterbende Götterwelt geknüpften Zauberwesens und die an seine Stelle tretende neue, sittliche Weltordnung zur Darstellung zu bringen.

Auch diesmal hatte der Dichter einen poetischen Wettkampf, und zwar mit Geibel's Brunhild zu bestehen. Um wie viel schwächlicher auch diese gegen die Hebbel'sche ist, so empfahl sie sich doch als salonfähiger. Auch erhielt sie wegen ihres größeren lyrisch-rhetorischen Gehalts von verschiedenen unsrer die Welt auf Gastspielen durchziehenden Heroinen den Vorzug. In einer Beziehung wird man den Theatern bei dieser Bevorzugung zustimmen müssen. Wie unsere Schauspielkunst nun einmal beschaffen ist, werden sie eher eine gute Darstellung der Geibel'schen Brunhild, als der Hebbel'schen Nibelungen zu liefern im Stande sein. Nur das Wiener Burgtheater ist vermöge des daselbst noch immer hoch entwickelten Standes der Schauspielkunst, noch heute befähigt diesem Werke völlig gerecht zu werden.

Inzwischen war auch Demetrius weiter vorgeschritten. Er sollte ursprünglich zum hundertjährigen Geburtsfeste Schiller's in Weimar gegeben werden. Zu dieser Zeit waren jedoch nur die drei ersten Acte fertig, welche nun an jenem Tage im Wiener Burgtheater zur Aufführung kamen. Erst im Herbst 1863 auf dem Krankenlager nahm Hebbel das Stück wieder auf, das im fünften Act durch seinen am 13. December 1863 erfolgten Tod unterbrochen wurde. Der Dichter hat hier, wie mir scheint, sich bisweilen zu sehr in die episodische Detailschilderung verloren. Es war ihm aber darum zu thun, die Zustände in ihrer vollen Breite vorzuführen, aus denen seine Handlung erwuchs. Der großartige Zug und das Gepräge ächter Genialität, die den meisten seiner Werke zuerkannt werden müssen, sind auch diesem letzten, leider nur Torso gebliebenen Werke noch eigen. 1866 erschien in Hamburg die noch vom Dichter selbst veranstaltete

Ausgabe seiner gesammelten Werke. Hebbel gehört, was man auch gegen ihn einwenden mag, zu den bedeutendsten Dramatikern unserer Nation. Um ihn gerecht zu beurtheilen, muß man bedenken, daß er um das Leben und den Reiz der Kindheit und Jugend betrogen ward, daß er dem Leben seine Dichtung im Kampf mit der Noth abringen mußte, daß sie eine Frucht der angestrengtesten geistigen Arbeit ist. Sie hat nichts von dem Frühlingssonnenscheine, von der frischen, naiven, innigen Herzlichkeit, die uns so bezaubernd aus Goethe's Jugendwerken entgegenlacht, selbst nichts von den trauten, volksthümlich anheimelnden Naturlaut der träumerischen Begeisterung Kleist's, der gegen ihn in seiner Kindheit und Jugend doch noch ein Glücklicher war. Aber wie herb und schroff und in wie ernste Farben gekleidet Hebbel auch immer aus seiner Dichtung hervortritt, ist er doch neben allen mit und ihm unmittelbar vor und nach Strebenden ein Heros zu nennen. Kein Dichter seit Kleist hat wieder eine gleiche Kraft eigenthümlichen dramatischen Ausdrucks besessen. Vielleicht drängte sich das subjective Moment dieser Eigenthümlichkeit etwas zu sehr vor. Wir hören in seinen metrischen Dramen fast immer denselben rhythmischen Tonfall, dieselben rhythmischen Wendungen, was seiner Sprache einen Anflug von Manier giebt, von welcher Kleist bei mindestens gleicher Kraft und Eigenthümlichkeit des Ausdrucks, wenn nicht ganz frei, so doch um Vieles freier erscheint. Kleist legte das Gewicht der Eigenthümlichkeit auf das objective Moment des Ausdrucks. Sie entspricht mehr als bei Hebbel dem Charakter des Redenden und dem Charakter des Stücks. Auch hierin erscheint Kleist als der Größere; aber er hat keine Tragödie von der Einheit und tragischen Geschlossenheit der Maria Magdalena und des Rings des Gyges geschrieben.

Ein Hebbel in mancher Beziehung verwandter dramatischer Dichter war Otto Ludwig,*) geb. 11. Februar 1813 zu Eisfeld im Herzogthum Meiningen, und doch eine wesentlich andere Menschen- und Dichternatur. Obschon in behaglichen Verhältnissen geboren und aufgewachsen, wurde seine geistige Entwicklung kaum minder, als die jenes älteren Dichters gehemmt, blieb er weit länger als dieser in enge Verhältnisse gebannt, aus denen er eigentlich nie recht herauskam. Weit länger als er, hatte er etwas später mit Noth und mit

*) Heydrich, Moritz, Nachlaßschriften Otto Ludwig's. 2 Bde. Leipzig 1874.

Mangel an Anerkennung zu kämpfen, weit früher, als er, verfiel er einem qualvollen Siechthum. Und doch war er und blieb er sein ganzes Leben eine überaus selbstlose, innerlich zufriedene und glückliche, aufopferungsfähige Natur. Wie Hebbel von einem ernsten, auf die höchsten Ziele gerichteten Streben erfüllt, war es ihm stets nur um die Sache, nicht um Ehre und Ruhm zu thun. Obschon der optimistischeste Idealist, ging er in der Poesie vor Allem auf innere und äußere Wahrheit aus. Gegen die kokette Lüge, sich in der Poesie besser darzustellen, als man ist, und mit Empfindungen zu täuschen, die man nicht wirklich hat, empörte sich seine Natur. Neben dieser subjectiven Wahrheit forderte er aber von der Dichtung auch noch, daß sie auf Veredlung des Menschen hinwirke. Seinen Ausgang nahm auch er von den Romantikern und von der kraftgenialen Dichtung, der er jedoch den Rücken kehrte, als er ihre Schwäche erkannt hatte. Er suchte sich zwar ebenfalls an der Theorie und der psychologischen Analyse zu bilden, so daß ein Theil seiner Arbeiten erst immer auf dem Wege der Reflexion entstand; allein er beruhigte sich hierbei nicht, sondern arbeitete rastlos, bis er das hierdurch Gewonnene wieder ganz in unmittelbare Natur verwandelt zu haben glaubte. Seine Gestalten und einzelnen Situationen traten ihm meist, wie in Folge unmittelbarer Eingebung, vor das innere Auge. Er suchte aber dann, wie er sagt, „zu all diese Einzelheiten die Idee und die Gelenke der Handlung und die psychologischen Gesetze der einzelnen Züge“ auf, wonach er nun seinen Plan machte, „in dem Alles Absicht und Berechnung“ war.

„Da sieht es denn ungefähr aus, wie ein Hebbel'sches Stück. Alles ist abstract ausgesprochen (was bei Hebbel übrigens gar nicht der Fall), jede Veränderung der Situation, jedes Stück Charakterentwicklung gleichsam ein psychologisches Präparat.“ Nun aber geht der Proceß der lebendigen Umbildung an. Er verwirft es, die Menschen, wie er dies Hebbel zum Vorwurf macht (doch keineswegs in solchem Umfang mit Recht), so reden zu lassen, als ob sie sich selber beobachteten. Wohl gäbe es dergleichen Naturen und auch der Dichter dürfe sie zeichnen, doch nicht vergessen, daß sie eben besondere Individualitäten seien, deren Eigenthümlichkeit nicht auf andere beliebig übertragen werden dürfe.

Schon früh war in Otto Ludwig zugleich das poetische und das musikalische Talent erwacht. Da der Tod seines Vaters die

Lage der Familie sehr verändert hatte, so wurde das Studium aufgegeben und der Vorschlag eines vermögenden Oheims angenommen, in dessen Kramladen einzutreten, um denselben einmal übernehmen zu können. Das Verhältniß hatte keinen Bestand. Der Jüngling verfaßte Opern und Operntexte, die er auch aufführen ließ. Selbst der erste Entwurf zu Agnes Bernauer fiel schon in diese Zeit. 1839 erwirkte sich Ludwig beim Herzog von Meiningen ein Jahrgeld, um seine musikalischen Studien in Leipzig bei Mendelssohn-Bartholdy beenden zu können. Hier blieb er bis 1843. Der Widerspruch, in dem er sich aber mit der damals zur Herrschaft gelangenden neuen musikalischen Richtung fühlte, verleidete ihm die Musik. Doch auch die Poesie der Zeit, besonders die tendenziöse, gefallsüchtige Poesie der Jungdeutschen behagte ihm nicht. Er hätte am liebsten aller Kunst damals entsagt und sich in einen Winkel seiner Heimath zurückgezogen. Am liebsten wäre er Dorfschulmeister geworden. Sein Talent aber drängte mit poetischen Entwürfen, diesmal mit solchen des ernsten Dramas hervor. So kam er nach Dresden, von wo er jedoch bald nach Meißen zog, um hier in stiller Zurückgezogenheit und glücklicher Beschränkung sich der Ausführung seiner dramatischen Ideen und Pläne zu weihen. Otto Ludwig war Autodidakt. Nur langsam und tastend, aber rastlos und ernst arbeitete er sich an der Hand der Theorie und im Hinblick auf große Muster vorwärts. Nie hat wohl ein Dichter, trotz aller Mißerfolge, ausdauernder und unverdrossener nach großen Zielen gerungen. Shakespeare und Kleist standen ihm vor allen Anderen vor Augen. Doch auch die Werke des jungen Goethe vernachlässigte er nicht, sogar Lenz und Klinger wurden beachtet, selbst Iffland und Schröder zogen ihn an. Es entstanden in dieser Zeit das Trauerspiel Walburg, die ersten vier Bernauerbearbeitungen (auch unter dem Titel Der Engel von Augsburg bekannt), die Dramen Hans Frey, Die Pfarrrose (in zwei Bearbeitungen) und Das Fräulein von Scudery, sowie die Fragmente von einem Trauerspiel Eckart und einem Schauspiel Friedrich II. Dies Alles ohne Erfolg, wenn auch nicht ohne alle Anerkennung. Welche Ausdauer! Welche Selbstbescheidung! Erst im Januar 1847 ward ihm die Genugthuung, von Eduard Devrient vor einem größeren Kreise sein Trauerspiel „Die Rechte des Herzens“ (ein Polenstück) vorlesen zu hören. Auch bemühte sich dieser, wie-

wohl schließlich vergebens, das Stück auf dem Königl. Theater zur Aufführung zu bringen. Es ist überhaupt wahrscheinlich, daß ohne die wahrhaft freundschaftlichen Anstrengungen Ed. Devrient's, der ihn auch zur Uebersiedelung nach Dresden bestimmte, Otto Ludwig's großes Talent unbeachtet verkümmert sein würde. Sein bürgerliches Trauerspiel Der Erbförster hatte schon in der ersten Bearbeitung Devrient auf's tiefste ergriffen.

„Ihr Stück — schrieb er ihm — zeigt wieder den außerordentlichsten Beruf. Es hat wieder eine Energie des Ausdrucks, eine Lebenswärme, Kraft und Fülle, so viel edle Gesinnung ohne Prunk, Gedankenreichthum ohne Schönthun damit, es ist das Werk eines Berufnen." —

Gleichwohl rieth er aus theatralischen Gründen zu nochmaliger Ueberarbeitung. Ludwig wollte darin „die ganze Metaphysik des Rechtsgefühls" entwickeln. Das Stück sollte in Iffland wurzeln, was es als Familienstück allerdings thut, und mit dem Wipfel an Shakespeare rühren, worin er zwar irrt; wohl aber rührt es an Kleist, da es eine Art psychologisches Charakterstück wie Die Schroffensteiner ist, an die es bedeutend erinnert und mit denen es auch den fatalistischen Zug gemein hat. Es war aber noch etwas Andres, was das tiefe Interesse geschädigt, das diese, besonders in ihrem ersten Theile so frische, naturwüchsige, durch kernige, volksmäßige Sprache und folgerichtige Charakteristik ausgezeichnete Dichtung erregte, welcher „der rauschende Wald stets über die Schulter sehen" sollte. Es war der Umstand, daß der Conflict sich nicht nur aus der Natur der Charaktere entwickelt, sondern auch aus der Beschränktheit der Rechtsauffassung Berndt's, die aber, so verhängnißvoll sie auch wird, doch nur ein Lustspielmotiv ist. Gleichwohl wollte der Dichter grade mit Beziehung auf die Zeit den Conflict aus der Verwirrung der Rechtsbegriffe mit hervorgehen lassen. 1849 wurde das Stück zum ersten Male mit großem Erfolge in Dresden gegeben. 1857 erschien es im Druck.

Ludwig's Ruf als Dramatiker schien nun für immer begründet. Er nahm daher den Anlauf zu noch etwas Höherem. Er wendete sich wieder dem Historischen zu und wollte hier das Muster einer idealen Tragödie aufstellen, in welcher das Poetische und Theatralische mit dem Charakteristischen verbunden erscheinen sollte. Die alte Schablone ollte für immer beseitigt werden. War er doch überzeugt, daß an

der Unfähigkeit der Deutschen, ein wirkliches politisches Leben zu gewinnen, die Sentimentalisirung der Geschichte nicht wenig mit Schuld sei. „Ich halte es für die Aufgabe des jetzigen Dramatikers, die so auf den Kopf gestellte krankideale Welt, so viel er kann, auf die gesundrealen Füße zu stellen." Das war bei ihm nicht Selbstüberhebung. „Ich mache keinen Anspruch darauf — heißt es weiter — ein Dichter zu heißen, ich weiß, daß meinen Kräften die dazu nothwendige Harmonie fehlt, wenn auch nicht der ernste Wille und gewissenhaftes Streben nach dieser Harmonie. Ich will nur, so viel in meinen Kräften liegt, einem kommenden Dichter die Bühne erobern helfen." Er machte sich dieses nicht leicht. Auch diesmal vergingen drei Jahre mit drei verschiedenen Bearbeitungen. (Wie mögen darüber unsre Herren Feuilletonisten lachen, die sich, um ein neues Drama zu schreiben, vier Wochen in irgend einen hübschen Badeort setzen und dabei gemüthlich Champagner trinken.) Erst 1853 traten die Makkabäer, wieder zuerst in Dresden, hervor, 1854 folgte Wien, aus diesem Jahre rührt auch der Druck. Die Makkabäer stehen, was die Form betrifft, unstreitig über dem Erbförster, an poetischer Frische und Eigenthümlichkeit behauptet dieser den Vorrang. Auch stört die Zweitheiligkeit dieses Stücks das Interesse, das anfangs auf Juda und später auf Lea gelegt ist. Was man aber sonst auch noch einwenden möchte, so gehört diese Dichtung doch mit zu unseren besten Dramen großen Styls. Der Erfolg traf den Dichter aber schon auf dem Siechbett. Er war von einem langsam, aber unaufhaltsam fortschreitenden Leiden ergriffen worden, dem er aber erst am 25. Febr. 1865 endlich erlag. Sein poetisches Schaffen ward hierdurch gelähmt, obschon er unausgesetzt thätig blieb. Doch wurden noch ein paar erzählende Dichtungen, darunter die meisterhafte Novelle „Zwischen Himmel und Erde" vollendet. Was das Drama betrifft, so verlor er sich wieder mehr, als je, in die Irrwege der Theorie und Kritik, wie die mächtigen Tagebuchhefte beweisen, in die er seine theoretischen und kritischen Gedanken Tag für Tag niederschrieb.

In ihnen liegt ein ungeheurer Ertrag geistiger Arbeit, der wenigstens theilweise durch die dankenswerthen Bemühungen Moritz Heydrich's an's Licht gezogen und fruchtbar gemacht worden ist. Seine Auszüge sind theils unter dem von ihm veröffentlichten Nachlaß des Dichters, „Skizzen und Fragmente", theils in der von ihm unter dem

Titel „Shakespearestudien“ (1874) herausgegebenen Sammlung enthalten. Die ersten theilen auch Näheres über die in diese Zeit fallenden dramatischen Entwürfe und Fragmente und die jetzt versuchten drei neuen Bearbeitungen des Bernauerstoffs mit.

Neben diesen beiden größten hierhergehörigen Erscheinungen treten noch Klein, Dulk und Elise Schmidt als originelle, aber wohl auch nach Originalität strebende Dramatiker auf. Besonders ist das letzte bei Julius Leopold Klein der Fall (geb. 1810 zu Miskolcz in Ungarn, gest. 2. Aug. 1876 in Berlin), dem Verfasser der gelehrten und geistvollen Geschichte des Dramas. Er hat eine ganze Reihe von Dramen geschrieben, die 1871 in 7 Bänden erschienen sind. Wie seine Geschichte des Dramas, machen auch sie durch Ueberfülle und die Unfähigkeit, einen geistvollen Gedanken, einen Witz, eine Abschweifung unterdrücken zu können, einen etwas chaotischen Eindruck. Dabei tritt fast überall eine bis zum Barocken ausschweifende Originalitätssucht, untermischt von Nachahmungen Shakespeare'scher Ausdrucksweise, hervor. Es fehlt seinen Entwürfen nicht an einem großartigen Zug, der Ausführung, nicht an bedeutendem interessanten Detail, er erhebt sich zuweilen zu vortrefflich gezeichneten Charakteren und Scenen, das Ganze läßt aber das vermissen, was wir nach seinen ausgesprochenen dramaturgischen Grundsätzen am ehesten von ihm zu erwarten gehabt hätten, einen klaren Begriff vom Komischen und vom Tragischen. Sein erstes Stück war Maria von Medici (1841). Den großartigsten Wurf zeigt seine nur zu sehr in's Breite gehende Zenobia (1847). Auch Heliodora (1867) gehört zu seinen interessantesten Stücken. Von den Lustspielen verdienen wohl Die Herzogin (1848) und Voltaire (1862) die ersten Stellen. Jene wurde in einer Ueberarbeitung in Berlin zur Aufführung gebracht. Außerdem mögen noch Moreto (1859), Maria (1860, den Tod des deutschen Kaisers Otto III. behandelnd) und Strafford (1861) genannt werden.

Excentrischer noch erschien in seinem ersten Drama Albert Dulk, geb. am 17. Juni 1819 zu Königsberg, nur daß seinem Orla (1844) die feste, scharfe Zeichnung fehlt, welche Klein in vielen seiner Figuren zeigt. Dagegen tritt uns daraus ein etwas schwülstiges lyrisches Pathos voll sinnlicher Gluth entgegen. Orla ist eine Art Don Juan, der jedoch mehr reflectirt, als handelt, und den Genuß

zu vergeistigen sucht. In dem um 15 Jahre späteren Simson zeigt der Dichter entschieden mehr Haltung, die Charakteristik mehr Schärfe und größere Vertiefung. In Jesus Christus (1865), von ihm ein Stück für die Volksbühne genannt, glaubte Dulk seiner rationalistisch-historischen Auffassung der Persönlichkeit Christi eine größere Verbreitung geben zu können. Seine Behandlung von diesem Standpunkte aus ist edel und phantasievoll, hier und da selbst ergreifend. Es gehört zu den Absonderlichkeiten seiner Auffassung, daß er das Verhalten des Judas in eine ihn entschuldigende Beleuchtung rückt. Das Stück ist auf eine sehr reiche scenische Ausstattung berechnet. Von all diesen Excentricitäten erscheint Dulk in seinem 1875 veröffentlichten Drama Willa befreit. Es spielt in der Zeit Ludwig des Deutschen, ist in einem durchaus maßvollen Tone gehalten. Die Charaktere sind mit festen Strichen gezeichnet. Der Grundgedanke, die versöhnende Macht der Liebe, ist warm und phantasievoll ergriffen.

Eine gewisse Verwandtschaft mit Dulk zeigt Elise Schmidt in den Dramen Der Genius und die Gesellschaft (1850), Judas Ischarioth (1851) und Macchiavelli (1852). Besonders das zweite erregte zu seiner Zeit durch kecke metaphysische Gedanken und kraftgenialische Charakterzüge, sowie durch die Behandlung der Liebe, vielseitig Aufsehen; das letzte erfreute die Kenner durch einzelne gelungene Charaktere. Auch der Faust F. Marlow's (sein eigentlicher Name ist G. L. Wolfram), geb. 1818 zu Skeuditsch, gest. 1852 zu Leipzig, mag als dramatisches Kraftstück, schon wegen der Zusammenstellung mit Hamlet erwähnt werden, dessen Geist von Faust herauf beschworen wird.

Die 1848 zur Krisis gekommene freiheitliche Bewegung der Zeit rief nach ihrer Unterdrückung eine Reaction hervor, welche jedoch die in Fluß gekommenen Ideen nicht zu verdrängen vermochte, zumal der neue französische Gewalthaber, Napoleon III., theils in zu großer Abhängigkeit von jener Bewegung war, theils sich dieser Ideen selbst mit zur Befestigung seines Thrones bemächtigte

In Italien sowohl, wie in Frankreich war die nationale Einheit eines der Hauptziele der Bewegung gewesen. Dieses Verlangen wurde von ihm dadurch zu beschwichtigen gesucht, daß er das Nationalitätsprincip zum politischen Dogma erklärte und die politische Strömung

hierdurch von allen anderen Zielen zunächst ableitete. Den social-demokratischen Bestrebungen der Zeit suchte er dagegen dadurch gerecht zu werden, daß er Speculation, Luxus und Genußsucht auf jede Weise zu beleben suchte, um, gleichviel wie sehr die Sitten darunter litten, der großen Masse reichlicheren Verdienst und hierdurch auch selbst einen größeren Antheil am Lebensgenuß zu verschaffen. Auch spielte er diese beiden großen Probleme, das nationale und das sociale, gegen einander aus, so daß beide einander in ihren expansiven Bestrebungen einschränkten. Die Kriege für nationale Einheit hinderten die social-demokratische Bewegung in ihrer weiteren Entwicklung und die zu ihrer Befriedigung geförderte Industrie, Speculation und Genußsucht, hemmte wieder die nationalen Bestrebungen, insofern die letzte sie einschläferte, jene ersten aber vielfach ein internationales Interesse erzeugten.

Für die vorliegende Darstellung sind diese Verhältnisse deshalb von Wichtigkeit, weil das nationale Problem der Zeit das national-historische, sowie überhaupt das historische Drama mächtig gefördert hat, das sociale Problem aber durch den immer schärfer hervortretenden Gegensatz von Capitalismus und Pauperismus die Kluft zwischen den Besitzenden und Besitzlosen immer tiefer riß und die schrankenlose Speculation und Gewinnsucht zwar der Entwicklung der technischen und Naturwissenschaften außerordentlich förderlich waren, aber eine Genußsucht in's Leben riefen, welche den Egoismus völlig entfesselte, alle sittlichen Verhältnisse lockerte, Ausschweifung und Prostitution im Gefolge hatte und durch dieses Alles dem Drama einen ganz neuen Inhalt und neue Tendenzen gab. Jenes zeigte sich mehr in Deutschland, wo das historische, besonders das national-historische Drama jetzt länger von den Dichtern fast ausschließlich gepflegt werden sollte, weil hier die nationale Einheit noch zu erringen war. Dieses dagegen führte in Frankreich, d. i. in Paris, zur Entwicklung eines neuen gesellschaftlichen Dramas, in welchem Ehebruch und Prostitution, sowie überhaupt die gesellschaftlichen Krankheitserscheinungen die bevorzugten Mittelpunkte bildeten. Erst jetzt fand in Frankreich der vollständige Bruch mit dem alten akademischen Drama statt. Die Tragödie wurde so gut wie in die Acht erklärt, der Vers so gut wie verworfen, die Einheit der Zeit nicht beachtet, die Einheit des Orts nur auf den Act beschränkt. Komische und ernste Elemente flossen in dem neuen Drama zusammen,

das schon äußerlich eine von dem frühern völlig veränderte Form annahm, indem es willkürlich die durch kein inneres Gesetz gebotene Eintheilung in 4 Acte einführte und festhielt und eine ganz neue zum Theil auf malerische Stimmung berechnete Technik ausbildete.

Es war unstreitig viel mehr diese völlig entgegengesetzte geistige Strömung, welcher das Drama beider Länder damals folgte, als die zwischen ihnen jetzt stärker hervortretenden Antipathien, was plötzlich den Einfluß des französischen Dramas bei uns unterbrach. Man ließ zwar in beschränkter Weise dieses Drama selbst auf den Theatern noch zu, obschon sich ihm einzelne fast völlig verschlossen; der Nachahmung desselben aber war man fast überall abgeneigt, mit einziger Ausnahme von Wien, wo der geistige Rapport mit Paris ein ungleich intimerer war, die gesellschaftlichen Zustände schon damals eine größere Uebereinstimmung zeigten und das neue französische Drama noch überdies in Laube einen begeisterten Förderer fand. Die schwankende Aufnahme, welche ein Stück wie Freytag's Waldemar bei aller Beliebtheit des Autors zu Theil ward, die völlige Ablehnung der Hebbel'schen Julia beweist genügend, wie sehr der deutsche Geist dem jenes neuen französischen Dramas damals noch abgeneigt war. Das konnte aber von keiner ewigen Dauer sein. Der Speculationsgeist, der Luxus, die Genußsucht, der Socialismus, die Prostitution drangen allmählich auch mehr und mehr in Deutschland ein und erzeugten hier in den großen Städten umsomehr ähnliche Zustände, als sie durch den philosophischen Pessimismus und den naturwissenschaftlichen Materialismus, deren Schlagworte immer tiefer in die Gesellschaft, ja in's Volk drangen, entschieden gefördert wurden. So kam es, daß das neue französische Drama gerade erst dann wieder einen bedeutenderen Einfluß auf das deutsche gewann, als der national-politische Gegensatz beider Länder auf's höchste gestiegen war.

Was in Deutschland damals das historische Drama noch besonders empfahl, was die Dichter damals noch immer an einem sich freilich mehr und mehr abschwächenden Idealismus festhalten ließ, war, daß im letzten Jahrzehnt Schiller wieder der Heros der Nation geworden war. Sein Name, sein Drama hatte der freiheitlichen Bewegung Schwung und Begeisterung verliehen. Doch auch das Shakespeare'sche Drama hatte damals bei uns eine Popularität, wie niemals zuvor, gewonnen. Dabei wurde das historische Drama besonders

von den fürstlichen Bühnen zum Theil kräftig unterstützt. Ich erinnere nur an den Versuch des Königs Maximilian von Baiern, in München eine neue dramatische Aëra in's Leben zu rufen und an den vom deutschen Kaiser, als Prinzregent, am 9. November 1859 gestifteten Schillerpreis. Die Zahl der jetzt im historischen Drama hervortretenden Dichter ist eine so große, daß sie in der That zu den höchsten Erwartungen anregen konnte. Leider entsprach die Stärke der Talente nicht immer der Güte der Intentionen und der Höhe der gesteckten Ziele.

Es tritt uns hier zuerst eine Persönlichkeit entgegen, welche in vieler Beziehung noch der zum Abschluß gekommenen Periode anzugehören scheint. Robert Griepenkerl, geb. 4. Mai 1810 zu Hofwyl in der Schweiz, gest. 16. Oct. 1868 in Braunschweig, ist in der That noch ein Ausläufer der kraftgenialen Richtung und ein Vertreter der revolutionären Ideen derselben. Er trat mit großem Talent, aber mit dem noch größeren Anspruch auf, eine ganz neue Epoche, sowohl in der Dichtung, als in der Musiktheorie, in's Leben zu rufen. Es fehlte ihm hierzu im Drama an Objectivität der Auffassung und an wahrhaft dramatisch und tragisch gestaltender Kraft. Gleichwohl erregte, und nicht unberechtigt, sein Maximilian Robespierre (1851) außergewöhnliches Aufsehen. Er nimmt durch die Phantasie seiner Darstellung, durch Schwung und Glanz der Empfindung, Gedankengehalt, einzelne bedeutende Charakterzüge und eine Menge geistreicher Einzelheiten das Interesse des Lesers gefangen. Auch die Girondisten (1852) theilen noch diese Vorzüge, in dramatischer Hinsicht aber sind sie kein Fortschritt. Noch weniger gelang es dem Dichter mit seinem die sociale Frage berührenden Drama Ideal und Welt (1855) zu befriedigen, das, obschon es über verschiedene Bühnen gegangen ist, doch ohne Erfolg blieb. Vergeblicher noch sollten die mit seinen folgenden Stücken Auf der hohen Rast und Auf St. Helena (1860) gemachten Anstrengungen, sich die Bühne zu erobern, bleiben. Einen schneidenden Contrast zu diesen erfolglosen Anläufen eines immerhin nicht unbedeutenden Talents bilden die Erfolge und das Verhalten Franz von Dingelstedt's, geb. 20. Juni 1814 zu Halsdorf (Oberhessen), gest. 15. Mai 1881 zu Wien. Noch ein Jahr früher als Griepenkerl war er mit dem Trauerspiel Das Haus der Barneveldt hervorgetreten, welches, obschon

in einzelnen Scenen und Charakterzügen großes Talent verrathend, im Ganzen doch nicht befriedigen konnte. Dies war für ihn hinreichend, der dramatischen Production für immer den Rücken zu kehren. Verstand er es doch, sich die Bühne auf einem viel sicherern und minder dornenvollen Weg zu erobern. Schon im folgenden Jahre ward er zum Intendanten des Königl. Hoftheaters in München ernannt; 1857 folgte die Berufung in gleicher Eigenschaft an das Weimar'sche Hoftheater, 1868 die als Director an das Hofoperntheater zu Wien und 1871 die Ernennung zum artistischen Director des Burgtheaters.

Es mag hier die Betrachtung einer Gruppe von Dichtern eingeschoben werden, die zwar zum Theil ihre dramatische Laufbahn etwas früher begannen, erst jetzt aber Einfluß auf die Bühne gewannen, indem sie das historische Drama in einem volksmäßigen Sinne erfaßten. Da ist zuerst der Schlesier Arthur Müller zu nennen, der 1820 zu Breslau geboren, am 10. April 1873 zu München gestorben, mit seinem frischen, robusten Talent die Bühne mit einer ganzen Reihe von Stücken erfüllte, von denen hier nur die Trauerspiele: Die Kaiserglocke von Speier, König Otto und sein Haus, Fürst und Bischof, die Lustspiele: Die Verschwörung der Frauen, Der verhängnißvolle Feldwebel, sowie die Volksstücke: Das Haberfeldtreiben, Das Johannisfeuer und Auf der Gant hervorgehoben werden mögen. Sie wurden besonders in München, doch auch in Wien und Berlin zur Aufführung gebracht. Eine freie, mannhafte Gesinnung, ein gesunder, frischer Humor und eine klare, sich schon im kräftigen Aufbau kundgebende Darstellung sind die vorzüglichsten Eigenschaften dieses Dichters. Ihm schließt sich der geistesverwandte, an dramatischem Talent ihm aber untergeordnete Hermann Theodor Schmid an, einer der beliebtesten baierschen Volksschriftsteller. Er begann seine dramatische Laufbahn bereits 1843 mit dem Trauerspiele Camoëns. Erst jetzt entfaltete sich aber seine Thätigkeit für die Bühne in reicherem Maße. Ich nenne von seinen Stücken: Christoph, der Kämpfer (1847), Eine deutsche Stadt (1849), Ludwig im Bart (1865), Columbus (1875), sowie die Volksstücke Rose und Distel (1873), Der Tatzelwurm (1875), Vineta (1875). Ein anderer damals in München begünstigter Dramatiker war Andreas May. Von seinen vielen Stücken (die zum Theil 1867 in zwei Bänden „Dramen" erschienen), kamen die Tragödien Der König der Steppe (1849), Zenobia und

das Schauspiel Amnestie in München, das Trauerspiel Cinq Mars auch in Dresden, das Lustspiel Der Courier von der Pfalz in Berlin mit Beifall zur Aufführung. Ein sich gleichfalls durch Volksthümlichkeit auszeichnender Dramatiker erschien auf einem andern vaterländischen Gebiete in dem Thüringer Alexander Rost (am 22. März 1846 zu Weimar geb., gest. daselbst am 15. Mai 1875). Seine zum Theil romantisch gefärbten Stücke sind auf derben theatralischen Effect berechnet, doch nicht ohne dramatisches Leben. Ludwig der Eiserne, Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange, Berthold Schwarz, und besonders Das Regiment Madlo sind über viele der Bühnen Mitteldeutschlands mit großem Erfolge gegangen. Seine Stücke erschienen gesammelt als Dramatische Dichtungen (1867), 6 Theile.

Diesen national-volksthümlichen Dichtern schlossen sich etwas später mit ähnlichen Werken noch an: Gustav Heinrich Gans, Edler zu Putlitz, geb. 20. März 1821 zu Retzien, seit 1873 General-Intendant des Hoftheaters in Karlsruhe, auf den ich zurückkomme, mit dem Testament des großen Kurfürsten (1858); Ernst Wichert, geb. 11. März 1831 zu Insterburg, mit Unser General York; Robert Giseke, geb. 15. Jan. 1827 zu Marienwerder mit Johannes Rathenow (1855), Der Hochmeister zu Marienburg, Der Burggraf von Nürnberg und Moritz von Sachsen (1860);*) der Intendant des Koburger und Gothaer Theaters Gustav von Meyern-Hohenberg (geb. 10. Sept. 1820 zu Kalvorde im Herzogthum Braunschweig, gest. 9. März 1878 bei Constanz) mit Heinrich von Schwerin (1858) und Prinz Eugen (1860), Hermann Hersch, geb. 1821 zu Jüchen (Rheinprovinz), gest. 27. Juli 1870 mit dem Schauspiel Anneliese (1858), Oscar von Redwitz, geb. 23. Juni 1823 zu Lichtenau bei Ansbach mit Philippine Welser (1859) und Der Zunftmeister von Nürnberg;**) A. Brachvogel mit Adalbert von Babanberge (1858) und Die alten Schweden (1874) und Paul Heyse mit Hans Lange (1866), Kolberg (1868) und Die Weiber von

*) Er schrieb auch noch das tendenziös-politische Drama: Ein Kaiser (1857), sowie nach Victor Hugo's Cromwell: Die Kavaliere (1868) und Die Malteser (1876).

**) Er trat zuerst als Dramatiker mit dem sentimentalen Schauspiel Sieglinde (1853) auf, dem 1856 Thomas Morus und 1860 Der Doge von Venedig folgten.

Schorndorf, welche Werke sämmtlich mehr oder weniger große Bühnenerfolge erzielten und von denen Hans Lange und Das Testament des großen Kurfürsten wohl die bedeutendsten sind und besonders das erste sich durch Frische und gegensätzliche Kraft der Charakteristik auszeichnet.

Der als Lyriker, Epiker und Novellist gleich vortreffliche Paul Heyse, geb. 15. März 1830 zu Berlin, war schon 1851 als Dramatiker mit der Tragödie Francesca da Rimini aufgetreten. Sowohl sie, wie Meleager (1854) sind als phantasievolle Anläufe im Geist der Genieperiode zu bezeichnen, in denen das Lyrische, der musikalische Reiz des Verses und Reimes das dramatische Element jedoch überwiegt. In den darauf folgenden Sabinerinnen (1859), mit welchen er einen Preis errang, strebte der Dichter zwar energischer dramatisches Leben an, doch behielt das formale Interesse die Oberhand. Obschon ihm das classische Ideal dabei vorgeschwebt, ist es doch zu keiner vollkommnen Verschmelzung des Antiken und Modernen gekommen. Dieser Widerspruch zwischen Form und Behandlung tritt minder in Ludwig der Bayer (1862) hervor, doch steht dieser an tragischem Gehalt gegen die Sabinerinnen zurück. Beide sind schätzbare Arbeiten, die sich durch wahres Kunstgefühl, Adel der Empfindung und durch Formschönheit auszeichnen. In Elisabeth Charlotte (1864) betrat der Dichter ein Gebiet, auf dem er sich heimischer fühlte. Die Behandlung ist geschmackvoll und anziehend, doch haben wir das Gefühl, daß der Dichter den Gegenstand mit noch vollkommnerer Wirkung erzählt haben würde. An Erfolg aber fehlte es nicht. Maria Maroni (1865) ist wieder ein deutliches Beispiel, daß nicht alle Gegenstände, welche sich für den Erzähler eignen, die vollere Realität der Bühne vertragen. Dort wendet sich der Dichter nur durch ein rein geistiges Medium, die Sprache, hier zugleich noch durch den sichtbaren Theil der Wirklichkeit selbst an den Geist und die Phantasie. Jede von der unsren entschieden abweichende Auffassung des Gegenstands von Seiten des Dichters, wird ihm in unserer Schätzung hier um Vieles gefährlicher werden. Auch in seinen späteren Dramen; von denen noch Ehre um Ehre (1875), Elfriede und Hadrian hervorzuheben sind, hat Heyse die unmittelbar ansprechende Wirkung seines volksthümlichen Hans Lange nicht wieder erreicht. Seine Stärke liegt bei allem Verdienstvollen, was er auch hier geleistet, auf

anderen Gebieten, auf denen er unbestritten Meister ist. Heyse war weder der Erste noch der Einzige, welcher in der mir vorliegenden Periode auf Stoffe des altrömischen und griechischen Dramas zurückgriff. Schon vor ihm traten in einem Jahr der berühmte Geschichtsschreiber Ferdinand Gregorovius, geb. 19. Januar 1821 mit dem Tod des Tiberius, der ausgezeichnete Uebersetzer des Schiking Victor von Strauß,*) geb. 18. Sept. 1809, mit dem Schauspiel Polyrena; der geistvolle Kunstschriftsteller und Novellist Herman Grimm, geb. 6. Januar 1828 zu Kassel, mit Armin**) und Friedrich Röber mit Sophonisbe, alle 1851, hervor. 1854 folgte Hermann Hersch mit dem gleichnamigen Stück; 1855 Ferdinand Kürnberger, geb. 3. Juli 1823, gest. 14. Oct. 1879 mit Catilina; 1857 Eduard Tempeltey, geb. 13. Oct. 1832 zu Berlin, mit seiner preisgekrönten Klytemnestra***); 1858 Wilhelm Jordan, geb. 8. Febr. 1819 zu Insterburg, mit Die Wittwe des Agis, 1860 Moritz Heydrich, geb. 13. März 1825 zu Dresden, mit Tiberius Gracchus†), 1862 Ludwig Goldhan mit der Günstling des Kaisers; 1864 der ausgezeichnete Lyriker und Epiker Hermann Lingg††), geb. 21. Januar 1850, mit Catilina. Er gehörte mit Geibel, Heyse, J. Grosse und Bodenstedt dem Dichterkreis an, mit dem König Maximilian II. eine neue dramatische Aëra in München zu begründen erhoffte. Gleichzeitig mit ihm trat auch Franz Nissel†††), geb. 15. März

*) Er veröffentlichte schon 1828 die Tragödie Katharina, 1855 folgte das Schauspiel Gudrun, 1856 Judas Ischarioth, ein Osterspiel.

**) Dem 1854 Demetrius folgte. ein Stoff, der auch von Kühne, Laube, Hebbel, Bodenstedt bearbeitet worden ist.

***) Derselbe veröffentlichte gleichzeitig noch das Drama „Hie Welf, hie Weiblinger!“

†) Er schrieb außer diesem große Hoffnungen erregenden Stück noch das Drama Leonore von Portugal und das anmuthige frische Lustspiel Prinz Lieschen. Auch machte er sich durch die Herausgabe des Nachlasses Otto Ludwig's mit biographischer Einleitung verdient.

††) Er gab der Bühne noch außerdem Die Walkyren (1865), Violanta (1871), Der Doge Candiano (1875) und die Sicilianische Vesper (1876).

†††) Er hatte schon 1858 einen Erfolg mit dem Drama Heinrich der Löwe erzielt. 1865 erfuhr die Zauberin am Stein eine Ablehnung, gegenwärtig wird sie mit fortgesetztem Beifall in Wien gegeben. Das sind die vielgepriesenen Urtheile der Bühne, die für das Drama der alleinige Prüfstein sein soll.

1831, mit Dido auf, 1862 folgte Perseus von Macedonien. 1865 erschien Albert Lindner, geb. 24. April 1831 zu Sulza, mit dem Preisstück Brutus und Collatinus, das seinen Ruf begründete. Die Dramen Dante Alighieri (1855) und William Shakespeare waren vorausgegangen, Stauf und Welf, sowie Katharina II. (1868), Die Bluthochzeit (1871), Marino Falieri (1875) und Don Juan d'Austria (1878) folgten. Er trat der Bühne darin näher, sank dadurch zuweilen etwas im Tone, doch zeichnen sich seine Stücke durch psychologische Vertiefung aus. Am längsten hat sich durch die Darstellung der Meininger die Bluthochzeit auf dem Theater erhalten, ein Stück, dem drastisch wirksame Charakteristik und theatralischer Wurf eigen. 1869 veröffentlichte Hans Marbach,*) geb. 21. Januar 1841, seinen Timoleon (auch Arthur Müller hatte schon ein Stück dieses Namens geschrieben), dem 1875 sein Marius in Minturnä folgte, 1869 trat der größte und gefeiertste Lyriker der Zeit, Emanuel Geibel, geb. 18. October 1815 zu Lübeck, mit seiner Sophonisbe hervor, die preisgekrönt wurde. Er hatte sich schon 1843 mit der Tragödie König Roderich im Drama versucht und später mit dem Lustspiel Meister Andrea (1855) viel Beifall, mit der Tragödie Brunhild (1858) sogar einen großen Bühnenerfolg errungen. Sowohl sie, wie Sophonisbe zeichnen sich durch classische Haltung und formvolle Sprache aus. Auch Hans Herrig, geb. 10. December 1845, mit seinem Alexander (1872) und Heinrich Kruse, auf den ich noch später zurückkomme, mit seinem Brutus, sowie Rudolf Stegemann in Dresden mit Julian, der Abtrünnige, (auch sein Trauerspiel Bianca Capello erzielte Erfolg) gehören hierher.

Einen ganz neuen Aufschwung nahm das Römerdrama zur Zeit, da sich in der Gesellschaft die schon früher berührten Veränderungen vollzogen, mit der wachsenden Gewinn- und Genußsucht, und der Verbreitung pessimistischer und materialistischer Anschauungen eine große Lockerung der Sitten eintrat und das neue französische Drama, sowie die inzwischen entstandene zügellose Operette immer mehr in das deutsche Theater eindrangen. Grade weil man sich noch scheute,

*) Er ist der Sohn des durch seine Uebersetzungen aus dem Griechischen bekannten Professors Oswald Marbach in Leipzig, der auch selbst verschiedene Dramen geschrieben, (König Manfred, Medea 2c.).

diese Zustände in directer Nachahmung vorzuführen, hielt man der Zeit wenigstens ein historisches Spiegelbild ferner und noch verwilderterer Zeiten vor. Was Makart in der Malerei mit so ungeheurem Erfolge versucht, glaubte man auf der Bühne zu noch gesteigerter Wirkung bringen zu können.

Adolph Wilbrandt, geb. 24. August 1837 zu Rostock, darf als der bedeutendste Vertreter dieser Phase unserer dramatischen Entwicklung bezeichnet werden. In seinem Grachus, der Volkstribun (1870) hatte er aber noch vorzugsweise die social-demokratische Seite der neuen Bewegung der Geister in's Auge gefaßt; in Arria und Messalina (1874) aber die sittlich-sociale, in beiden Fällen mit großem ethischen Ernst, im zweiten aber doch nicht ganz frei von dem Einfluß des neuen Geistes. Er wollte unzweifelhaft seiner Zeit in der Schilderung der mit dem Verfall der Sitte drohend hereinbrechenden Auflösung des römischen Kaiserreichs einen warnenden Spiegel vorhalten. Er hat seinen Gegenstand in einem großen Sinne erfaßt und ihn durch glänzende Herausarbeitung der Gegensätze zu bedeutender Wirkung gebracht, so jedoch, daß das, was er verurtheilt, fast wie bei Makart in einer zwar unheimlichen und halb abstoßenden, aber doch noch mehr anziehenden Beleuchtung erscheint. Der große Eindruck und Erfolg dieser Dichtung mußte, wenn auch nicht immer in demselben Sinne, zur Nachfolge reizen. 1877 erschien Martin Greif, geb. 18. Juni 1839, mit Nero,*) 1878 errang Julius Grosse, geb. 25. April 1828 zu Erfurt, mit seinem psychologisch vertieften, gedankenreichen und wirksamen Tiberius einen bedeutenderen Bühnenerfolg. Er war schon 1851 als Dramatiker und zwar mit der Tragödie Cola Rienzi aufgetreten und erregte mit dem 1860 in München zur Aufführung gelangten Drama Die Yglinger größeres Aufsehen. Wegen ihrer lyrischen Schönheiten wurde besonders Gudrun geschätzt. Doch auch an dem neueren national-historischen Drama betheiligte sich der auf so vielen Gebieten mit Anerkennung thätige Dichter durch Friedrich von der Pfalz und Johann von Schwaben. Aus all diesen Dramen tritt der Ernst historischer und dabei phantasievoller Auffassung und tieferer Gedankenarbeit hervor,

*) Er hatte schon mit Corfiz Ulfeldt (1876) einiges Aufsehen erregt. 1880 folgte das Schauspiel Prinz Eugen.

was noch besonders für sein 1865 veröffentlichtes Drama Der letzte Grieche gilt. 1874 erregte der talentvolle und bühnenwirksame Spartacus Franz Koppel's, geb. 7. December 1838 zu Eltville, größere Erwartungen, ein Stoff, der, jedoch mehr unter dem Einfluß des neuen Zeitgeists, auch noch von Richard Voß (1881) in ‚Die Patrizierin‘ behandelt erscheint. 1876 trat Wilbrandt aufs Neue mit einem Nero hervor. Ferner ist hier noch der Thätigkeit zu gedenken, welche der durch seine Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien (2. Aufl. 1854 und 55) hochverdiente Ad. Fr. Graf von Schack, geb. 2. August 1815 zu Brüsewitz, auch auf dem Gebiete des antiken Dramas, durch seinen Heliodor (1878), seine Atlantis (1879) und Timandra ((1879) entwickelt hat. Er begann seine dramatische Laufbahn mit dem Trauerspiele „Die Pisaner“ (1872), dem 1873 die Lustspiele „Der Kaiserbote“ und „Cancan“ folgten. Auch gab er Uebersetzungen spanischer Dramen unter dem Titel Spanisches Theater (1848, 2 Bde.) heraus. Auch Wilhelm Henzen, geb. 10. December 1845, mit seinen Kypseliden gehört noch hierher, von dem neuerdings ein nationales Drama, Die Pfalzgräfin, mit Beifall über die Bühne gegangen ist.

Zwischen diesen zwei Gruppen des volksthümlichen und des antikisirenden Dramas entfaltete sich das historische aber noch in einem großen Strome, dessen Quellen, theils auf dem Gebiete der Sage, theils in der vaterländischen Geschichte, theils in der der übrigen Völker entsprangen. Ich habe davon schon verschiedene Werke bei den bereits vorgeführten Dichtern zu berühren gehabt, auf die ich daher hier zurückverweise. Doch sind außer ihnen noch folgende hier in Betracht zu ziehen. Zunächst Karl Arnold Schlönbach, geb. 31. August 1817 bei Missen an der Sieg, gest. 17. September 1866 in Gotha, mit „Gustav III.“, „Burgund und Waldmann“ und „Der letzte König von Thüringen“, dessen Dramen in ihrer zerfließenden Formlosigkeit den romantischen Epigonen erkennen lassen. 1853 erschien Otto Roquette, geb. 19. April 1824 zu Krotoschin in Posen, mit dem phantastischen Drama „Das Reich der Träume“, dem eine Anzahl historischer Dramen folgten, welche der Dichter 1867 und 1876 in 2 Bänden Dramatischer Dichtungen veröffentlicht hat, darunter „Die Protestanten in Salzburg“, „Sebastian“ und „Artevelde“. Seine Stärke liegt jedoch auf anderen Gebieten. Auch das Talent Otto Hammer's, geb.

7. Juni 1810, gest. 23. August 1862 zu Dresden, das besonders in der Lyrik und didaktischen Dichtung große Anerkennung gefunden, konnte mit dem Trauerspiele „Die Brüder" (1856), dem einige Lustspiele vorausgingen, nur einen Achtungserfolg erringen. Er hat sich aber auch noch als Gründer der Dresdner Schillerstiftung große Verdienste erworben. Ungleich glücklicher war Wilhelm Wolfsohn, geb. 20. Oct. 1820 zu Odessa, der sich 1850 in Dresden niedergelassen hatte, wo er am 13. Aug. 1865 starb, mit den der russischen Geschichte entnommenen Schauspielen Zar und Bürger (1854) und Nur eine Seele (1857), in der er seine Kenntniß des russischen Lebens verwenden konnte und für die er in Dawison einen vorzüglichen Darsteller der Hauptrollen fand. Besonders das letzte dieser Dramen hatte in Dresden einen der größten Erfolge der Zeit. Minderen Anklang fand ein drittes Drama des Dichters „Die Osternacht" (1858). Noch größer, ja gradezu epochemachend war der Erfolg, welchen Emil Brachvogel, geb. 29. April 1824 zu Breslau, gest. 27 Nov. 1878 zu Berlin, mit dem Drama Narciß (1856) errang, welches ihm einen europäischen Ruf erwarb. Keines seiner vielen Dramen, weder Adalbert von Babanberge (1858), noch Mon de Caus (1859), Der Usurpator (1860), worin Cromwell der Held, Der Sohn des Wucherers (1862), Das Fräulein von Montpensier (1865), Die Harfenschule, worin Beaumarchais Hauptfigur, Hogarth (1870) und Alte Schweden (1874) haben denselben wieder erreicht, obschon die dem Narciß geistig verwandte Harfenschule, das tendenziöse Effectstück Der Sohn des Wucherers und die beiden volksthümlich patriotischen Dramen Adalbert von Babanberge und Alte Schweden auch sehr viel Anklang fanden. Schon vor dem Narciß hatte Brachvogel, der damals Sekretär am Kroll'schen Theater war, doch erfolglos, einige Stücke geschrieben. Erst der glückliche Griff, den er mit der Stoffwahl seines Narciß gethan, brachte sein ungewöhnliches Bühnentalent zur Entfaltung. Wie fast immer ist die Geschichte auch hier diesem Autor nur Mittel zum Zweck. Er benutzt ihre Namen, das Costüm, das Colorit der Zeit, welche er schildert, einige Grundverhältnisse der Begebenheit, einige, meist anekdotische Charakterzüge der Personen. Im Uebrigen behandelt er Alles in romanhaft willkürlicher Weise. Es war aber nicht nur der drastische Gegensatz der Charaktere, es waren nicht nur die drastischen Situationen, in die er sie brachte, noch das wirkungsvolle Colorit, die pointenreiche

Sprache, selbst nicht die glänzende Aufgabe, die in der Titelrolle der Virtuosität des Schauspielers gestellt ist, was das beispiellose Aufsehen erklärt, das diese in alle Sprachen Europas übersetzte Dichtung gemacht — es war zugleich noch der Umstand, daß in dem Helden, einer genialbeanlagten Natur, die ein Opfer der Verhältnisse, der gesellschaftlichen Sittenverderbniß, des rücksichtslosen Strebens nach Gewinn und Genuß wird, Grundzüge und pessimistische Anschauungen der eignen Zeit in einer überaus wirkungsvollen und theils geistreichen, theils empfindsamen Weise zur Darstellung kamen. Der Dichter fand in der Schilderung Diderot's (Rameau's Neffe) das Porträt seines Helden in der Hauptsache vor, er brauchte ihm nur noch einige Züge von Hamlet und Werther und den Heine'schen Weltschmerz zu geben

Brachvogel besaß ohne Zweifel großes Talent, machte aber, wie spätere Stücke beweisen, eine zum Theil leichtfertige Anwendung davon. Der Effect war ihm immer die Hauptsache. Er hatte im Narciß mit dem Scheine einer Genialität getäuscht, die er im Grunde gar nicht besaß, aber nach diesem Erfolg zu besitzen glaubte. Er stellte sich daher auch gern dem entsprechende Aufgaben; so in Mon de Caus den tragischen Untergang eines von seiner Zeit nicht verstandenen Erfinders. Es ist ihm um so weniger sie zu bewältigen gelungen, als er eine Menge historisches Detail mit hereinzog, das er nicht dramatisch zu organisiren verstand. Dies erscheint um Vieles besser in der Harfenschule, nur daß hier der Held zu wenig Anziehendes hat. Auf diese Weise hat die Erscheinung Brachvogel's etwas Meteorartiges gehabt, sie leuchtete, ohne zu erwärmen, sie blendete, ohne doch Dauer zu haben. Schon heute ist von seinen vielen Stücken wohl nur noch Narciß auf dem Repertoire.

Gleichzeitig mit ihm trat Friedrich Bodenstedt, geb. 22. April 1819 zu Peine in Hannover, als Dramatiker mit Demetrius (1856) auf. 1860 folgte das Lustspiel König Autaris Brautfahrt, sowie später die Dramen Kaiser Paul und Alexander in Korinth. So viel einzelne Schönheiten diesen Werken auch eigen, liegt doch die Stärke des Dichters auf anderen Gebieten. Doch erwarb er sich noch in anderer Beziehung Verdienst um das Drama, vor Allem als Uebersetzer Shakespeare's und als Autor von „Shakespeare's Zeitalter und die Werke seiner Zeitgenossen". Auch als Bühnenleiter verdient er Erwähnung. Nachdem er auf Wunsch des Königs von Baiern eine Zeit=

lang die Aufführung classischer Stücke am Münchener Hoftheater geleitet hatte, erhielt er 1866 einen Ruf von dem Herzog von Meiningen als Director seines Theaters. Ihm schließt sich zunächst Karl August Heigel, geb. 25. März 1835 zu München, mit Marfa (1858) an, dem etwas später Johann Georg Fischer, geb. 25. Oct. 1820 zu Großsüßen in Würtemberg, mit den Tragödien Saul, Friedrich II., Florian Geyer und Kaiser Maximilian von Mexiko folgte. Florian Geyer wurde damals auch von dem am 15. Febr. 1836 geborenen Karl Koberstein, dem Sohn des geschätzten Literarhistorikers, dramatisch bearbeitet. Das bühnenwirksame, frisch entworfene Drama erschien 1863. Später hatten noch König Erich XIV. (1869) und das Schauspiel „Was Gott zusammenfügt, das soll der Mensch nicht scheiden" (1872) Bühnenerfolge. Auch der durch seine epischen, lyrischen und novellistischen Dichtungen geschätzte Robert Waldmüller, Pseudonym für Charles Eduard Duboc, geb. 17. Sept. 1822 zu Hamburg, trat um diese Zeit mit der phantasievollen Dichtung Brunhild auf (1874 gedr.), der später das gesellschaftliche Drama „Die Tochter des Präsidenten" folgte. Aufsehen erregten ferner die dramatischen Arbeiten von Ludwig Schneegans, geb. 16. Dec. 1842, von dem 1864 das Drama Tristan und 1867 die Tragödie Maria von Schottland erschien; was auch von den dramatischen Dichtungen Gotthelf Häbler's, geb. 7. Jan. 1829 in Großschönau, gilt, die unter dem Titel Liebesgeschicke (1867) veröffentlicht worden sind. Besonders ist von ihnen Swanhild seines sinnigen und poetischen Gehalts wegen hier hervorzuheben, obschon der historische Hintergrund nur fingirt ist. Später zeigte sich der Dichter in seinem im modernen Geist und in Prosa geschriebenen Mirabeau (1870) auch noch auf dem Gebiet des eigentlichen historischen Dramas. Um diese Zeit gab der vielseitig für die Bühne thätige Putlitz derselben noch zwei historische Dramen Don Juan d'Austria (1865) und Wilhelm von Oranien in Whitehall. Fruchtbarer zeigt sich hier noch ein anderer, bereits früher erwähnter Dichter, Heinrich Kruse, geb. 15. Dec. 1815 zu Stralsund, der 1868 mit seinem Erstlingswerk, Die Gräfin, großes Aufsehen erregte und seitdem mit einer ganzen Reihe von Dramen hervorgetreten ist. Er zeichnet sich durch eine gewisse Originalität der Auffassung und Darstellung aus, wobei er sich sowohl des erhabenen, wie des humoristischen Ausdrucks fähig erweist. Der letztere verleitet ihn

bisweilen zu einem etwas reichen Episodenwerk. Seine Stoffe sind nach Seiten des Charakteristischen meist gut gewählt, weniger glücklich scheint er sie auf ihren tragischen Gehalt hin geprüft zu haben. Die Ausführung ist frisch, knapp, dabei farbig und reich. Die „Gräfin" ist kein eigentlich historisches Stück, sondern ein Familiengemälde auf historisch gefärbtem Hintergrund. Der schroffe, eigenwillige Charakter der Gräfin führt den Untergang ihrer Kinder und hierdurch ihr eignes Unglück herbei, was trotz aller Lebendigkeit der geistvollen Schilderung mehr traurig, als tragisch wirkt. Befriedigender in dieser Beziehung ist Wullenweber (1870); hier aber vermochte der Dichter nicht die Breite des epischen Stoffs zu überwinden, an der schon Gutzkow gescheitert war. In König Erich (1871) überwuchert das Liebesmotiv zu sehr das historische, ein Grundfehler des ganzen modernen historischen Dramas. Es folgten die Dramen Moritz von Sachsen (1872), Das Mädchen von Byzanz (1877), Rosamunde (1878), Raven Barnekow (1880) und Witzlav von Rügen (1881).

Eine sehr ansprechende Erscheinung war ferner Wilbrandt's Graf Hammerstein (1870), doch hat sie sich nicht auf der Bühne zu halten vermocht. Dies beruht wohl hauptsächlich auf dem Widerspruch zwischen der geschilderten abgelegenen Zeit und dem ihr anempfundenen modernen Empfindungsgehalt. Minder erfolgreich waren desselben Dichters Giordano Bruno (1874) und Brunhild (1877).

1871 erlangte Murad Efendi (sein ursprünglicher Name ist Franz von Werner), geb. 30. Mai 1836 zu Wien, mit seinem Marino Falieri einen nicht unbedeutenden Erfolg. Die damit erregten Hoffnungen wurden durch das folgende Drama, Selim III., fast noch gesteigert. Es bezeichnete aber den Höhepunkt dieses Dichters, der die Neigung zu declamatorischem Pathos nicht überwand. Von seinen späteren Dramen seien noch Mirabeau und Johanna Gray genannt. Auch einige Lustspiele findet man in seinen 1881 in drei Bänden erschienenen dramatischen Werken. Etwas später eröffnete der Historiker Felix Dahn, Sohn des gefeierten Schauspielerpaars dieses Namens, geb. 9. Febr. 1834 zu Hamburg, seine Laufbahn als dramatischer Dichter. Historischer Geist und lebendiges Gefühl für das scenisch Wirksame ist seinen dramatischen Dichtungen eigen, die sich viel Freunde erwarben. Seinem König Roderich folgten 1875 die Dramen Markgraf Rüdiger und Deutsche Treue, 1877 Die Staats-

kunst der Frauen, 1879 Die Sühne. Auch Hugo Bürger, auf den ich später zurückkomme, mag mit seinen Florentinern (1876) genannt werden.

Ganz besondre Hoffnungen haben jüngere Dichter an das dramatische Talent des Malers Arthur Fitger, geb. 4. Oct. 1840 zu Delmenhorst im Oldenburgischen, geknüpft. Er trat 1875 mit dem Trauerspiele Adalbert von Bremen (1873) auf, dem das Aufsehen erregende Drama Die Hexe (1876) folgte. Noch enthusiastischer und allgemeiner äußert sich die Begeisterung, welche ganz neuerdings der Dichter Ernst von Wildenbruch mit einer Reihe rasch aufeinanderfolgender Dramen Der Menonit, König Harald, Die Karolinger, Väter und Söhne, Opfer um Opfer erregt hat. Gewiß lassen dieselben auch entschiednes Talent erkennen, doch mehr theatralisch-scenisches als dramatisches. Dramatischer Ausdruck ist, was die Sprache betrifft, diesem Dichter zwar keineswegs abzusprechen, wohl aber hier und da Folgerichtigkeit und Tiefe der Charakteristik, Wahrheit und Stärke der Motivirung.

Die außerordentliche Bevorzugung, welche das historische Drama von den Dichtern dieses Zeitraums erfuhr, hatte zur Folge, daß diese in den ersten Decennien das Sitten- und Familiendrama fast ganz von ihrer Thätigkeit ausschlossen. Es war fast durchaus der Betriebsamkeit der eigentlichen Bühnenschriftsteller überlassen, die meist in den alten, ausgetretenen Geleisen verblieben. Erst mit dem veränderten Geist der Zeit, welcher an diesen Darstellungen ein Genügen nicht mehr finden konnte, und nach größerem Realismus und Naturalismus und einem ihm selbst mehr entsprechenden Inhalt verlangte, wurde dem bürgerlichen und gesellschaftlichen Drama von den Dichtern wieder mehr Aufmerksamkeit zugewendet.

Der Erste, der mit einem bedeutenderen Versuch dieser Art hervortrat, war Paul Lindau, geb. 3. Juni 1839 zu Magdeburg, der in Paris, der hohen Schule aller unserer bedeutenderen Feuilletonisten, Journalistik, Literatur und Theater studirt hatte und 1868 seine im Geiste der Dumas'schen Verwegenheit nach französischen Vorbildern geschriebene Marion veröffentlichte. Selbst noch damals fand dieser Versuch keine allzu aufmunternde Aufnahme, so daß der Autor seinem nächsten Stück, Maria und Magdalena (1872) einen minder anstößigen, aber auch schwächlicheren Inhalt gab, der

schließlich auf einen ziemlich mageren Vergleich hinauslief, durch die das Hauptmotiv aber gefällig umrankenden Nebenmotive und ihre zum Theil glänzende Ausführung einen ungeheuren Erfolg errang, so daß es in einem Jahre auf 110 verschiedenen Bühnen gegeben wurde. Lindau zeichnet sich durch eine glückliche Beobachtungsgabe aus, besonders für die gesellschaftlichen Schwächen, und durch die leichte, gefällige, witzig pointirte Art, dieselben wieder zur Darstellung zu bringen. Seine Sprache ist, sobald er nur will, rein, leichtflüssig, anmuthig bewegt. Seine Neigung zum Witz läßt ihn aber zuweilen im Tone herabsinken, wie er die ihm mangelnde Tiefe der Gestaltungskraft gern unter feuilletonistischem Nebenwerk zu verbergen sucht. Diese Schwäche tritt um so stärker hervor, je ernster der Gegenstand seiner Darstellung ist, je bedeutender er ihn zur Erscheinung bringen möchte. Dies läßt sich sowohl an seiner Diana (1873) wie an seiner Gräfin Lea (1880) beobachten. Obschon letztere eine brennende Frage der Zeit behandelt, hat er damit nach keiner Seite wahrhaft befriedigt. Der große Ruf dieses Autors hat den Bühnenerfolgen einzelner Stücke aber nicht wenig genützt. Man ging hinein, weil man sie kennen lernen mußte, um darüber mit sprechen zu können. Dies gilt besonders von Tante Therese (1875), Johannestrieb (1878) und Verschämte Arbeit (1881). Einen wahrhaft großen Erfolg hat dagegen das Lustspiel Ein Erfolg noch gehabt. Die wahre Domaine des Dichters würde überhaupt nach meiner Meinung das Lustspiel sein. Gleichwohl hat er es nur nebenbei angebaut. Seine Neigung zum Sentimentalen verleitet ihn immer wieder ohne den genügenden Ernst zum Ernsten. Jedenfalls aber gehört Lindau zu den bedeutendsten Erscheinungen im Drama des letzten Jahrzehnts. Sehr geschätzt ist er auch als dramatischer Kritiker.

Auch der gefeierte Novellist Friedrich Spielhagen, geb. 24. Februar 1829 zu Magdeburg, versuchte sich auf diesem Gebiete. Auch er glaubte das Drama neu beleben zu können, indem er ihm ein novellistisches Interesse gab. Es verblieb aber bis jetzt, soviel ich weiß, bei den freundlich und achtungsvoll aufgenommenen Versuchen von Hans und Grete (1874) und Liebe für Liebe (1875).

Größeren Beifall erwarb der schon wiederholt hervorgehobene Putlitz mit seinem, dem französischen Drama sich nähernden Rolph Berndt (1877), in dem jedoch ebenfalls ein novellistisches Element

vorherrscht. Dies gilt auch für Ernst Wichert's Frau für die Welt. Mehr dem gewöhnlichen Bühneneffect zugewendet erscheint Hugo Bürger (sein eigentlicher Name ist Lubliner), geb. 22. April 1846, mit den Schauspielen Gabriele (1880) und Gold und Eisen (1881), denen wohl auch trotz der historischen Färbung Die Modelle des Sheridan zugezählt werden darf. Ungleich bedeutender sind dagegen die diesem Gebiet angehörenden Arbeiten A. Wilbrandt's: Natalie und Die Tochter des Herrn von Fabrizius, in denen modernste Verhältnisse des gesellschaftlichen Lebens zur Darstellung kamen.

Im Ganzen litt bisher dieses gesellschaftliche Drama daran, daß die Dichter den ernsteren Conflicten und Verwicklungen allzusehr auswichen oder es doch vermieden, dieselben in ihrer vollen Tiefe zu erfassen. Auch hat der ganzen Dichtung der Zeit geschadet, daß sie mehr und mehr selbst zu einer Sache der Speculation und Industrie von den Dichtern gemacht wurde. Es sind zwei Umstände, die dies besonders auf dramatischem Gebiet gefördert haben, obschon man grade von ihnen einen Aufschwung des Dramas erwartet hatte. Die Einführung der Tantième und die Theaterfreiheit. Durch sie ist der Speculationsgeist der Dichter völlig entbunden worden. In der That ist die Tantième nur der schlechten und mittelmäßigen Bühnenproduction und einigen Modebühnenschriftstellern zu Gute gekommen. Die vielen neu entstandenen Theater zweiten und dritten Ranges, welche durch die Theaterfreiheit in's Leben gerufen wurden, haben aber das Theater vollends der Speculation überliefert. Die üblen Folgen hiervon zeigen sich bei unseren neuesten Bühnenproductionen auf allen Gebieten, am meisten aber im Lustspiel, das immer schlottriger geworden ist. In den ersten beiden Jahrzehnten des vorliegenden Zeitraums wurden die dramatischen Dichter durch das Interesse für das historische Drama fast ganz von ihm abgelenkt. Im Jahre 1850 trat zwar in Fr. Wilhelm Hackländer, geb. 1. Nov. 1816 zu Burtscheid bei Aachen, gest. 6. Juli 1877 zu Leoni am Starnbergersee, mit dem Lustspiel Der geheime Agent ein Talent auf, welches zu größeren Hoffnungen berechtigte. Er hat der Bühne aber nur noch ein zweites Lustspiel Magnetische Kuren (1852) gegeben. Beide sprechen durch lebensvolle Darstellung, glückliche Idee und bühnenwirksamen Aufbau an. Früher, als er,

hatte sich Putlitz mit mehreren, meist einactigen Lustspielen anmuthend empfohlen, so mit dem Hausmittel (1847), Badekuren (1849), dem etwas derberen Familienzwist (1849), Das Herz vergessen (1850), Spielt nicht mit dem Feuer ꝛc. Sie zeichnen sich alle durch frische Munterkeit, zum Theil durch Sinnigkeit aus. Einen tollen Lacherfolg erreichte der Dichter mit der wirksamen kleinen Posse Das Schwert des Damokles, und auch der gemeinsam mit W. Alexis gearbeitete Salzdirector ist über die meisten deutschen Bühnen gegangen. Seine vielen Lustspiele erschienen gesammelt Berl. 1853—60 4 Bde. und als Neue Folge von 1869—72 in noch 4 weiteren Bänden. Auch der um die Geschichte des Dramas verdiente R. Genée, geb. 12. Dec. 1824 zu Berlin, gab damals der Bühne verschiedene Lustspiele (darunter Der neue Timon, das Wunder ꝛc.), die 1855 in seinen „Lustspielen" und 1879 in seinen „Komödien" erschienen; sowie ferner Feodor Wehl, sein eigentlicher Name ist F. von Wehlen, geb. 19. Febr. 1821 zu Waldenburg in Schlesien, welcher 1870 als artistischer Director an das Königliche Theater in Stuttgart berufen und 1874 zum Generalintendanten desselben ernannt wurde. Von den in seinen „Lustspielen und Dramen", 1864—69, 5 Bde., gesammelten dramatischen Arbeiten seien besonders Alter schützt vor Thorheit nicht, Die Tante aus Schwaben, Ein Bräutigam, der seine Braut verheirathet, Caprice aus Liebe und Liebe aus Caprice, Eine Frau, welche Zeitungen liest, und Romeo auf dem Bureau hervorgehoben. Der ernsten Richtung gehören von ihm noch die Dramen Blondes Haar und Hölderlin's Liebe an.

Etwas später trat in Wilhelm von Kotzebue, Sohn von August von Kotzebue, geb. 19. März 1813 zu Reval, welcher als russischer Ministerresident und Gesandter lange in Karlsruhe, Dresden und Bern gelebt hat, ein Talent im feineren gesellschaftlichen Lustspiel auf, von dessen Gaben sich besonders „Ein unbarmherziger Freund" und „Zwei Sünderinnen" auf der Bühne bewährten. Auch auf dem Gebiet der Geschichte des Dramas hat sich derselbe durch das Buch „Aug. von Kotzebue in den Urtheilen seiner Zeitgenossen" (1881) verdient gemacht, indem er in dem Briefwechsel seines Vaters eine neue literarhistorische Quelle erschloß. — Eine ganz andere Richtung schlug der poetisch hochbeanlagte Dichter Wilhelm Jordan, geb. 8. Febr. 1819 zu Insterburg, in seinen Lustspielen ein, in denen er das Haupt-

gewicht auf die kunstvolle Behandlung der sprachlichen Form von Vers und von Reim, und auf die symbolische Bedeutung eines in der sinnvollen Lösung und Knüpfung der dramatischen Verwicklung durchgeführten Gedankens legte. Seine Dramen sind daher mehr für das Ohr, als für das Auge geschrieben, doch hat er auch auf der Bühne durch die anmuthigen, geistvollen Lustspiele Die Liebesläugner (1856) und Durch's Ohr (1871) weithin schöne Erfolge erzielt. Der Bedeutung Lindau's für das Lustspiel und seines „Erfolgs" ist schon gedacht worden. Auch Wilbrandt regte durch Die Vermählten (1872), Die Maler (1872) und Jugendliebe (1873) wieder zu schönen Hoffnungen an.

Später glaubte man in Adolph l'Arronge, geb. 8. März 1838, ein neues bedeutenderes Lustspieltalent begrüßen zu dürfen. Nachdem er mit dem Volksstück Mein Leopold (1874) große und allgemeine Anerkennung erworben, versuchte er in „Hasemann's Töchtern" (1877) den Uebergang zum gesellschaftlichen Lustspiel, was ihm aber nur theilweise gelang, da die Neigung zum Possenhaften noch hindernd dazwischentrat. Um so glücklicher war ein zweiter Versuch mit dem über alle deutschen Bühnen mit ungeheurem Beifall gegangenen „Doctor Klaus" (1879). Der gesunde Blick des Dichters für die guten und schwachen Seiten des bürgerlichen und gesellschaftlichen Lebens, der behagliche Humor seiner Darstellung, sein origineller Situationswitz sprechen darin auf's lebendigste an. Auch die späteren Stücke des Dichters „Wohlthätige Frauen" (1879), „Hans Loney" (1880), „Der Compagnon" (1881) hatten viel Beifall, doch stehen sie nicht auf gleicher Höhe. Das Possenhafte tritt zuweilen störend hervor und der Ton sinkt öfter in's Triviale herab. Dies gilt auch von den hierher gehörenden Arbeiten des schon früher genannten Hugo Bürger, der sich die Bühne zuerst durch ein Lustspiel „Der Frauenadvokat" (1874) erobert hatte, dem neuerdings noch Auf der Brautfahrt (1880) und Jour Fix (1881) nachgefolgt sind. Auch Franz Gensichen, geb. 4. Febr. 1847 zu Driesen (Brandenburg), Verfasser einer ganzen Reihe von historischen Dramen (Gajus Gracchus, Danton, York, Robespierre 2c.), errang mit dem Lustspiel Die Märchentante allgemeinere Anerkennung und Erfolg, ebenso der beliebte epische Dichter Julius Wolff, geb. 16. Sept. 1834 zu Quedlinburg, mit seiner Junggesellensteuer (1876).

XVII.

Die eigentlichen Bühnendichter des Zeitraums.

Julius von Voß. Karl von Holtei. J. E. Mand. Max Heigel. — Clauren. — Theodor Hell. Karl Blum. Karl Töpfer. Karl Lebrün. Alexander Cosmar. L. Angely Albini. A. Görner. L. Schneider. — Charlotte Birch-Pfeiffer. — Roderich Benedix. — Leopold Feldmann. J. v. Plötz. Alex. Wilhelmi. A. Elz. Otto Girndt. — Gustav Räder. David Kalisch. L'Arronge. Hugo Müller. — Gustav Moser. J. B. v. Schweitzer. R. Kneisel. Franz von Schönthan.

Wenn einzelne der im vorigen Abschnitte aufgeführten Dichter in manchen ihrer Arbeiten auf das Niveau der gewöhnlichen Bühnenschriftsteller herabsinken und von einzelnen der hier vorzuführenden Autoren nicht nur an Bühnengeschicklichkeit, sondern selbst an dramatischem Talent übertroffen werden, so giebt es unter diesen wieder einzelne, welche zuweilen eine gewisse poetische Höhe erreichen. Ich werde daher dem Einwurf nicht völlig entgehen können, daß einzelne Namen einen andern Platz, als den ihnen von mir angewiesenen, verdient hätten. Völlig befriedigen wird indeß keine Eintheilung, da fast jede nur ein Nothbehelf ist, der Darstellung eine leichtere Uebersichtlichkeit zu verschaffen. Ich habe mich bei der von mir getroffenen Anordnung wesentlich von der Stellung bestimmen lassen, die nach meinem Urtheil jeder Einzelne im Großen und Ganzen zu Kunst und Leben nahm.

Gleich die beiden ersten Erscheinungen, die ich hier zu berühren habe, zeigen sich mit einem so entschiedenen und eigenartigen Talent begabt, sie haben einzelne ihrer Werke aus so entschieden poetischer Stimmung geschaffen, daß sie gewiß von Manchen dem vorigen Abschnitt zugetheilt worden wären. Julius von Voß, geb. 24. Aug. 1768 zu Brandenburg, darf mit Holtei als Begründer des norddeutschen Volksstücks bezeichnet werden. Von seinem Vater, einem preußischen Obristlieutenant, zum Militärdienst bestimmt, gerieth er durch einen unüberwindlichen Hang zur Satire hier oft in Conflict mit seinen Vorgesetzten, was ihn endlich seinen Abschied zu nehmen bestimmte (1798). Er verbrachte nun längere Zeit auf Reisen und widmete sich nebenbei dilettirend den mannichfaltigsten Kunstübungen, bis er sich zuletzt der Schriftstellerei völlig ergab, die er, nach aufgezehrtem Vermögen, nun auch als Erwerb zu betreiben gezwungen

war. Er entwickelte hierbei eine so ungeheure Thätigkeit, daß man seine literarischen Schriften auf 160 Bände veranschlagt hat. Darunter befinden sich auch eine Menge dramatischer Arbeiten, die vorzugsweise der Parodie, dem Volksstück und der Localposse angehören, doch auch andre Gattungen nicht ausschließen. Scharfe Lebensbeobachtung, treffende Satire, gesunder Mutterwitz, frische naturalistische, nur oft zu derbe und cynische Ausführung, sind die hervortretendsten Eigenschaften dieses Autors. Er trat zuerst mit Travestien auf (Die travestirte Jungfrau von Orleans, Der travestirte Nathan, Der travestirte Alarkos ꝛc.). Daneben versuchte er sich im romantischen Schauspiel, in dem er jedoch das volksthümliche Element besonders betonte (Die zwölf schlafenden Jungfrauen, nach Spieß (1805), Die Sternenkönigin (1805)). Von 1807—17 entstanden dann eine ganze Reihe von Lustspielen, zum Theil Uebersetzungen, Possen und Schwänken, die um diese Zeit in vielen Bänden herauskamen. Zwischen 1817—20 erschien auch noch eine besondere Sammlung gemeinsam mit A. von Schaden*) gearbeiteter Stücke, denen zum Theil Possen von Meisl und Bäuerle (Die Damenhüte im Berliner Theater, Die falsche Primadonna in Krähwinkel) zu Grunde liegen. Die Wiener Volksposse darf überhaupt als die Mutter aller anderen neuen deutschen Volkspossen angesehen werden. Von den größeren Lustspielen des Dichters sind besonders Die Griechheit (1807), Künstlers Erdenwallen (1810), Die blühende und verblühte Jungfrau (1815), Die beiden Gutsherren (1819) und Der Stralauer Fischzug (1823) hervorzuheben; von den kleineren volksthümlichen, zum Theil im Dialekt geschriebenen, bisweilen allzusehr in's Rohe fallenden Stücken gehören „Euer Verkehr", „Die Frankfurter Messe", „Die Damenschuhe im Theater", „Das Märchen von der Tonne", „Die Liebe auf dem Lande" ebenfalls noch der früheren Zeit an. Die Errichtung des Königstädter Theaters gab dem Volksstück einen neuen bedeutenden Aufschwung. Sie brachte dem Dichter in Holtei aber auch eine bedeutende Concurrenz. Von den unter diesen Anregungen entstandenen

*) Adolph von Schaden, geb. 18. Mai 1791 zu Oberdorf, gest. 30. Mai 1840 zu München, ein beliebter Romanschriftsteller der Zeit, schrieb noch außerdem einige dramatische Parodien, als: Die Ahnfrau 1821, Die moderne Sappho 1823, die aber in einem sehr niedrigen Tone gehalten sind; ferner das dramatische Gedicht Körner's Tod, sowie das Trauerspiel: Das Requiem oder Mozart's Tod, und ein paar Possen und Lustspiele.

Werken zeichnen sich besonders „Die Wittwe aus Polen", „Die regierende Frau", „Die Professorin" und eine Anzahl Stücke aus, welche das Leben des niedern Beamtenstandes zum Gegenstand der Darstellung haben, wie „Der geheime Registrator oder die versalzenen Klöße" (1825). Auch „Des Fahnenjunkers Treue oder besser spät als gar nicht" (1825) fand großen Beifall. Dagegen verunglückte ein Versuch im feineren Lustspiel „Die Hofluft". Ursprünglich ein eigenartiges Talent, mußte Voß später zur Nachahmung seine Zuflucht nehmen. Er verlor an Beliebtheit, gerieth in Noth und starb, fast bis zum letzten Augenblick thätig, am 1. Nov. 1832.

Während sein Stern zu erbleichen begann, erhob sich der des am 24. Januar 1797 zu Breslau gebornen Karl von Holtei zu um so vollerem Glanze. Eine ächte Künstler- und Komödiantennatur, rollte in seinen Adern noch das Blut der alten fahrenden Leute, das ihn in ein unruhiges, oft sogar wildes Wanderleben riß. Zu einer gleichmäßigen Durchbildung konnte es bei aller Stärke seines Talents daher nicht bei ihm kommen. Er blieb in der Hauptsache ein dilettirendes Naturtalent, das aber noch ungleich mehr geleistet haben würde, wenn er nicht allzusehr dem momentanen Erfolge gehuldigt hätte, was ihn zur Zersplitterung seiner Kraft in die verschiedensten Richtungen trieb. — 1819 war er in Breslau Schauspieler geworden, hatte aber damals als solcher kein Glück. Zwei Jahre später heirathete er die vorzügliche und liebenswürdige Schauspielerin Louise Rogée, mit der er nach Berlin übersiedelte, wohin sie einen Ruf an das Königl. Theater erhalten hatte, während er selbst sich nun hier eine Stellung als dramatischer Dichter zu schaffen suchte. Er war es, welcher dem Liederspiel damals einen ganz neuen, eigen- und volksthümlichen Charakter gab. Mit den Wienern in Berlin (1824) war sein Ruf in diesem Genre begründet. Er hatte darin mit volksthümlicher Naivetät und behaglichstem Humor die Dialekte und Sitten der beiden deutschen Hauptstädte einander gegenüber gestellt. Das Stück ging rasch über alle Bühnen des Reichs. Der 1826 erscheinende Alte Feldherr steigerte noch die so schnell erworbene Beliebtheit, da er hier einen mitten aus dem Zeitinteresse herausgehobenen Stoff nicht nur in derselben glücklichen Weise behandelte, sondern ihn auch noch mit einem Element versetzte, dem ein deutsches Theaterpublikum fast

nie zu widerstehen vermag: mit der Empfindsamkeit. Das Empfindsame blieb fortan eine der hauptsächlichsten Quellen, aus welcher er seine Bühneneffecte schöpfte. In „Lenore" (nach Bürger) (1829) wollte Holtei dem Volksthümlichen einen höheren Aufschwung geben, indem er ihm noch das Wunderbare und Grausige beimischte. Er verrechnete sich nicht. Das Stück hatte, besonders auf den Provinzialbühnen, einen großen Erfolg. Dies zog weitere Versuche in dieser Richtung wie „Doctor Johannes Faust, der wunderthätige Magus des Nordens" und „Robert der Teufel" nach sich. Sie erschienen 1832 in den „Beiträgen für das Königstädter Theater" im Druck. (Auch Julius von Voß hatte einen Faust mit Gesang und Tanz (1823) geschrieben.)

Holtei, der 1825 seine Frau verloren hatte, war inzwischen Secretär am Königstädter Theater geworden, für das er nun wieder eine Menge Stücke schrieb, darunter auch verschiedene Liederspiele, wie Die Berliner in Wien, Die deutsche Sängerin in Paris und Der Kalkbrenner, in welchem der später so berühmte Komiker Beckmann zum ersten Mal auftrat. Eine Veränderung in der Direction dieses Theaters hatte auch seinen Abgang zur Folge. Er warf sich auf das Vorlesen Shakespearer'scher Dramen, ging auf Reisen damit und verheirathete sich 1829 zum zweiten Male mit der gefeierten Schauspielerin Julie Holzbecher. In dieser Zeit entstanden die kleinen wirksamen Schauspiele Hans Jürge und der Dumme Peter, in welchen der große Ludwig Devrient zum letzten Male auftrat, sowie das dreiactige Drama „Das Trauerspiel in Paris" und die Possen und Liederspiele: Ein Achtel vom großen Loos, Herr Heiter, 33 Minuten in Grüneberg und die Wiener in Paris. Holtei spielte auch selbst mit seiner Frau in diesen Stücken auf Gastfahrten und zwar mit Erfolg, was selbst von dem Heinrich seines weinerlichen Trauerspiels „Lorbeerbaum und Bettelstab" gilt, einer Rolle, in welcher der larmoyante, weltschmerzliche Ton des verkannten Genies auf den Gipfel getrieben erscheint, die aber trotz dieser Geschmacksverirrung, ja grade wegen derselben mit Vorliebe von unseren Bühnenvirtuosen ergriffen worden ist. 1837 schien es endlich, als ob dem unsteten Leben des seltsamen Mannes ein Ziel gesetzt werden sollte, da er einen Ruf als Director des Rigaer Theaters erhielt. Allein der schon im nächsten Jahr erfolgende Tod seiner Frau löste auch dieses Verhältniß mit auf.

Wieder griff er nach den Shakespeare'schen Dramen und nach dem Wanderstabe. Dazwischen setzte er aber auch die schriftstellerische Thätigkeit fort, und zwar nicht mehr blos als Dramatiker, sondern auch als Erzähler. Schon 1843 errang er mit der Selbstbiographie „Vierzig Jahre" auch auf diesem Gebiet große Erfolge. 1845 erschienen seine gesammelten dramatischen Schriften unter dem Titel: „Theater", aus denen unter anderem als neu die Posse: „Der Berliner Droschkenkutscher", das Liederspiel „Die weiblichen Drillinge" und das Lustspiel „Sie schreibt an sich selbst" hervorzuheben sind. Später widmete sich Holtei fast ausschließlich der Romanschriftstellerei. 1867 erschien noch eine Ausgabe letzter Hand seines Theaters. Erst am 12. Januar 1880 beschloß er, krank und verstimmt, sein so lange rüstiges und rastloses Leben.

Auch J. E. Mand, sein eigentlicher Name ist Karl Goldschmidt, Verfasser mehrerer Lustspiele, von denen „Demoiselle Bock" über verschiedene Bühnen ging, schrieb damals einige Berliner Localpossen, so „Die Localposse" (1828) und „Das Heirathsgesuch" (1831).

Was diese Schriftsteller für Berlin und das nördliche Deutschland gethan, versuchte der Schauspieler Cäsar Max Heigel, geb. 25. Juni 1783 zu München, gestorben hierselbst am 3. Mai 1849, für seine Vaterstadt und die südlichen Gegenden. Doch begann er seine dramatische Thätigkeit mit vaterländischen Schauspielen, wie „Die Schlacht von St. Jacob (1822) „Max Emanuel oder die Klause in Tyrol" (1824). Um diese Zeit wendete er sich aber auch dem Volksstück und der Localposse in „Das Weihnachtsgeschenk oder Staberl als Klaubauf" zu, zunächst, wie dieser Titel beweist, in Abhängigkeit von den Wiener Vorbildern. Es folgten „Das alte Faschingsdienstags-Kind" (1825), „Alles à la Freischütz" (1825), „Der Fasching in München oder der Schefflertanz" (1828), „Der Metzgersprung" (1829). Sie wurden sämmtlich im Isarthortheater gegeben, für das sie geschrieben waren. 1829 übernahm Heigel die Direction des Bamberger Nationaltheaters, bei welcher er sich finanziell ruinirte. In diesem Jahre schrieb er auch den Text zu der Chelard'schen Oper Macbeth.

Neben diesen volksthümlichen Bühnenschriftstellern gingen aber noch eine Menge her, welche das eigentliche Lustspiel bebauten. Von ihnen muß als einer der ersten seiner Zeit der als Romanschriftsteller so beliebte H. Clauren (sein eigentlicher Name ist K. G. Sam. Heun), geb.

20. März 1771 zu Dobrilugk in Schlesien, gest. 2. August 1854 zu Berlin, genannt werden, der damals auch auf der Bühne große Bedeutung gewann. Er bildete die mit Lüsternheit vermischte falsche Naivetät und weichliche Sentimentalität des Kotzebue'schen Dramas noch weiter aus und rührte damit ein zahlreiches, leichtempfängliches und entzündliches Publikum. Das Bedenkliche war, daß er sich dabei das Ansehen eines moralischen Schriftstellers zu geben wußte. Erst 1815 trat er als Dramatiker auf, errang aber sofort mit dem fünfactigen Lustspiel Der Brautkranz und dem einactigen Lustspiel Die Folgen eines Maskenballs viel Beifall. Von seinen verschiedenen Stücken haben besonders: Das Vogelschießen (1819), Der Bräutigam aus Mexiko (1822) und Der Wollmarkt oder das Hotel Wiburg (1824) viel Glück gemacht.

Gleichzeitig wurde die Bühne durch eine rührige Uebersetzungsindustrie mit einer wahren Fluth von fremden Bühnenerzeugnissen, besonders französischen, überschwemmt. An der Spitze derselben stand Theodor Hell, sein eigentlicher Name war K. G. Th. Winkler, geb. 1775 zu Waldenburg, gest. 24. September 1856 zu Dresden, wo er seit 1796 als Beamter, zuerst am Stadtgericht, dann beim geheimen Archiv und von 1815 am Königl. Hoftheater angestellt war. Er wurde vom russischen Gouvernement zum Intendanten desselben ernannt, eine Stellung, die er freilich nach der Rückkehr des Königs mit der eines bloßen Theatersecretärs vertauschen mußte. Erst 1841 ward er wieder mit dem Titel eines Vicedirectors bedacht. Durch diese Stellung und als Herausgeber der Dresdner Abendzeitung und des Taschenbuchs Penelope, sowie durch seine Sprachkenntniß und Geschäftsgewandtheit hatte er sich aber einen ganz ungewöhnlichen Einfluß zu schaffen verstanden, der ihn bei seinem Uebersetzungswesen sehr unterstützte. Wie erfolgreich er denselben zu benutzen verstand, beweist die Thatsache, daß im Jahre 1828 am Dresdner Hoftheater von 140 Schauspielvorstellungen 46 auf Hell'sche Bühnenbearbeitungen fielen. Auswärts hatte er freilich sehr bald mit einer kaum minder betriebsamen Concurrenz zu kämpfen. Außer den Schriftstellern, denen wir in diesem Zweige der dramatischen Production beim Wiener Theater begegnet sind, treffen wir nun auch noch Blum, Töpfer, Lebrün, Cosmar, Albini, Angely, Schneider, Friederike Ellmenreich u. A. hier an.

Karl Blum, geb. 1785 zu Berlin, spielte in den Theaterverhältnissen der preußischen Hauptstadt überhaupt eine bedeutende Rolle. Nachdem er als Sänger und Regisseur an der Königl. Oper gewirkt, übernahm er 1827 die technische Direction des Königstädtschen Theaters, kehrte jedoch schon 1834 als Regisseur und Componist zu jener zurück. In dieser Eigenschaft starb er am 2. Juli 1844. Blum war indeß nicht bloßer Uebersetzer. Er hat verschiedene ausländische Stücke ganz neu für die deutsche Bühne bearbeitet. Auch führte er das französische Vaudeville bei uns ein, dessen Liedgesang mehr eine Art Sprachgesang ist. Dies geschah mit dem Kanonikus Ignaz Schuster (1818), mit Der Bär und der Bassa (1821) nach Scribe, Gänserich und Gänschen nach Favart (1822) ꝛc. Er bearbeitete auch mit Vorliebe italienische Stücke, wie Mirandolina und Der Fächer (nach Goldoni), Capricciosa (nach Federici), Ich bleibe ledig (nach Rota). Von seinen Originalstücken hatten „Goldschmieds Töchterlein", altdeutsches Sittengemälde in 2 Aufzügen (1832) und „Der Ball zu Ellerbrunn", Lustspiel in 3 Acten (1835) den meisten Erfolg.

Auch der Schauspieler Karl Töpfer, am 26. Dec. 1792 zu Berlin geboren, welcher, nachdem er in Strelitz debütirt hatte und in Breslau und Brünn engagirt gewesen war, 1815 an's Burgtheater nach Wien kam, begann seine dramatische Schriftstellerlaufbahn mit Uebersetzungen. Seinen Ruf als selbständiger Autor dramatischer Werke begründete er dagegen mit dem historischen Lustspiel Der Tagesbefehl, welches 1819 mit solchem Beifall in Wien gegeben wurde, daß er sich fortan ganz nur der Bühnendichtung zu widmen beschloß. Er erwarb sich mit einer Abhandlung über die griechischen Tragiker in Göttingen den Doctorgrad und ließ sich unmittelbar nachher in Hamburg als Schriftsteller nieder, wo er bis zu seinem am 22. Aug. 1871 erfolgten Tode verblieb. Er hat der Bühne eine ganze Reihe von Stücken, meist Originalarbeiten, geliefert, von denen einige große Erfolge bezeichnen. Hierzu gehören Hermann und Dorothea (1820), in dem freilich Goethe's herrliche Dichtung zu einem empfindsamen Familiengemälde herabgesunken erscheint, das einactige Lustspiel: „Nehmt ein Exempel daran" (1828), das Salonstück „Der beste Ton" (1828), in welchem sich halb Bauernfeld'scher, halb französischer Einfluß zeigt, das gemüthliche Lustspiel Der reiche Mann oder Die Wasserkur (1839), das historische Lustspiel Des Königs Be-

fehl (1831) und die Lustspiele Die Einfalt vom Lande (1835) und Rosenmüller und Finke (1850). Töpfer's Arbeiten sind zwar meist ohne Feinheit und Tiefe, aber seine Kenntniß der Bühne und der schauspielerischen Praxis hat ihn bei seinen Compositionen und deren Ausführungen sehr unterstützt. Obschon seine Charakteristik meist äußerlich, seine Erfindung mäßig, giebt er den Darstellern seiner Zeit doch grade das, was sie mit Sicherheit aus den Mitteln ihrer Kunst wirkungsvoll zu ergänzen verstanden. Indessen haben sich hierin solche Veränderungen vollzogen, daß von all seinen Stücken sich nur noch Rosenmüller und Finke auf dem Repertoire zu erhalten vermocht hat.

Ganz nur der Uebersetzungsindustrie wieder hingegeben war dagegen der Schauspieler Karl Lebrun, geb. am 8. Oct. 1792 zu Halberstadt, wo sein Vater dem Amt eines reformirten Geistlichen vorstand. Er war von 1827—37 Mitdirector des Hamburger Stadttheaters. Krankheit bewog ihn zum Rücktritt, der er auch am 25. Juli 1842 endlich erlag. Die Zahl seiner Uebersetzungen und Bearbeitungen fremder Stücke ist eine ungeheure. Sie sind nicht immer ohne Verdienst, da verschiedene von ihnen mit Geschicklichkeit auf deutsche Verhältnisse übertragen sind, was z. B. gleich bei den populär gewordenen kleinen Lustspielen „Nr. 777", „Humoristische Studien" und „Der Räuberhauptmann oder Ich irre mich nie" der Fall. Zu tadeln dagegen ist auch an ihm die jetzt immer mehr einreißende Unsitte, den Namen des eigentlichen Verfassers der Stücke zu unterdrücken. Meist enthalten die Titel nur die allgemeine Angabe der Herkunft, z. B. Nach dem Französischen, oft fehlt auch diese. Es wäre zu wünschen, daß die Bühnendirectoren bei Uebertragungen auf genaue Angabe des ursprünglichen Verfassers der Stücke drängen. Es ist nicht nur durch die schuldige Pflicht gegen diese, sondern auch durch die Rücksichtnahme auf die spätere Geschichtschreibung des Dramas und Theaters geboten.

Das von Lebrun als Uebersetzer Gesagte läßt auch auf die Bühnenarbeiten des Berliner Buchhändlers Alexander Cosmar, geb. 12. Mai 1805, gest. 22. Januar 1842, Anwendung zu. Er suchte unter Andrem auch romantische Stücke auf die prosaische Wirklichkeit unsres modernen Lebens zu übertragen. So verwandelte er z. B. Calderon's Dame Kobold in seine „Liebe im Eckhause". Blum war ihm hierin vorangegangen, indem er Calderon's „Lautes Ge-

heimniß" nach der Gozzi'schen Bearbeitung noch einmal bearbeitete. Es wurde hierdurch nach Teichmann ein 5actiges (nicht, wie es bei Gödeke wohl durch einen Druckfehler heißt, ein 1actiges) Stück daraus.

Doch nicht nur französische und italienische Schauspiele und Lustspiele, auch Opern wurden damals viel übersetzt, wozu sich Friederike Ellmenreich und Ludwig Freiherr von Lichtenstein gewissermaßen Monopole geschaffen zu haben scheinen. Neben ihnen verdient auch ein deutscher Operndichter, der Schauspieler W. A. Wohlbrück genannt zu werden, der, ein Schwager Marschner's, für diesen die Texte zum „Vampyr" (1822), „Templer und die Jüdin" (1829) und zu „Des Falkners Braut" (1831) geschrieben hat.

Etwas später als die Vorgenannten trat Louis Angely als freier Bearbeiter französischer Stücke, besonders von Vaudevilles auf. Er stammte aus einer Emigrantenfamilie und wurde um 1780 zu Berlin geboren. Als Schauspieler ging er nach Rußland, wirkte lange an den deutschen Theatern von Riga und Petersburg, kehrte später nach Berlin zurück, wo er am Königstädtschen Theater Anstellung fand, und starb am 16. Nov. 1835 daselbst als Gasthofsbesitzer. Seine Bearbeitungen zeichnen sich meist durch geistige Munterkeit und Leichtigkeit aus und hatten zum Theil, wie „Die sieben Mädchen in Uniform", „Das Fest der Handwerker", „Der hundertjährige Greis", „Die Reise auf gemeinschaftliche Kosten" große Bühnenerfolge.

Ein noch selbständigeres Talent zeigte sich in Albini, sein eigentlicher Name ist J. Bpt. von Meddlhammer, geb. 26. Aug. 1779 in Marburg, zu Steiermark, gest. (?), welcher nach einem überaus abenteuerlichen Kriegsleben und längeren Reisen durch halb Europa sich 1820 in Berlin niedergelassen und hier unter jenem Namen für die Bühne, sonst aber unter dem Namen A. Ellrich geschrieben hat. Von seinen vielen Stücken, die ohne tieferen poetischen Werth sind, haben einige durch das Gefällige ihres Vortrags große Bühnenerfolge gehabt, vor Allem das Lustspiel „Die gefährliche Tante" (welches z. B. in Dresden 47 Wiederholungen erlebte, für damalige Verhältnisse eine außerordentliche Zahl; Pauli und Karoline Bauer excellirten darin).

Flüchtiger und äußerlicher sind die Arbeiten des etwas später als Theaterschriftsteller auftretenden C. A. Görner, geb. 29. Jan. 1806. Seine schauspielerische Laufbahn begann 1822 in Stettin, sein erstes

Bändchen Lustspiele folgte schon 1827. Seitdem ist der als Charakterdarsteller, Theaterdirector und Regisseur verdiente Mann fast ununterbrochen auch als Bühnenschriftsteller thätig gewesen. Die Zahl seiner Arbeiten wird auf 150 geschätzt. Eine gewisse Salopperie konnte bei allem Talente kaum ausbleiben. Grade seiner Erfolge wegen hat daher sein Beispiel nachtheilig gewirkt. Doch hat er auch einige Lustspiele, besonders kleinere, geschrieben, die etwas mehr Sorgfalt der Behandlung zeigen, dazu gehören „Nichte und Tante", „Das Salz der Ehe", „Schwarzer Peter", „Englisch", „Eine kleine Erzählung ohne Namen", und auch das größere Lustspiel „Der geadelte Kaufmann" zeichnet sich vortheilhaft aus. Görner zeigt sich in diesen und anderen Stücken als tüchtiger Kenner der Bühne, geschickt im Aufbau, glücklich in der Auffassung der komischen Außenseiten der Menschen und voll behaglichem Situationswitz, doch breit. In späterer Zeit hat Görner noch einen glücklichen Griff durch Dramatisirung unsrer alten Volksmärchen gethan, obschon grade diese Arbeiten wieder sehr flüchtig und leer sind.

Durch Jovialität und Humor zeichneten sich die Schwänke und Lustspiele des späteren Geheimen Hofrath Ludwig Schneider, Sohn des bekannten Kapellmeisters Georg Abraham Schneider, geb. am 20. April 1805 zu Berlin, aus. Es sind zum Theil nur Neubearbeitungen älterer Stücke, zum Theil aber auch Originale. Den größten Erfolg hatten die Singspiele „Der reisende Student" (1835), „Fröhlich" (1837), „Der Kurmärker und die Picarde" 1846 und das Lustspiel „Der Heirathsantrag auf Helgoland" (1842). Schneider, welcher lange als Schauspieler an der Berliner Hofbühne wirkte, war auch ein bedeutender Förderer des fremden Dramas, was das von ihm unter dem Namen L. Both herausgegebene Bühnenrepertoire des Auslands beweist, das auch viele Uebersetzungen von ihm enthält. Verdienter hat er sich durch seine „Geschichte der Oper und des Opernhauses in Berlin" (1845) und durch seine „Galerie der Costüme" gemacht. Die politischen Ereignisse der Jahre 1848 und 49 wurden Veranlassung, daß er sich früh von der Bühne zurückzog. Als Vorleser, Bibliothekar und Rath des jetzigen Kaisers nahm er seitdem eine angesehene Stelle in der preußischen Hauptstadt ein. Wie billig starb der Geschichtschreiber der „Preußischen Orden, Ehrenzeichen und Auszeichnungen" (1867—72, 12 Thle.) mit vielen Orden geschmückt

(am 16. December 1878 in Potsdam, um dessen Geschichte er sich ebenfalls Verdienste erworben hat).

Auch dem ernsten Drama sollte um diese Zeit aus den Reihen der Schauspieler eine bedeutende Förderung zu Theil werden. Waren es doch hauptsächlich die Dramen **Charlotte Birch-Pfeiffer's**, welche die Herrschaft Raupach's auf der Bühne brachen, dieselbe aber nun freilich in ihre Hände lieferten. Sie verdankte dies zwar zumeist fremdem Talente, doch auch ihrer eignen unleugbaren Geschicklichkeit. Charlotte Karoline Pfeiffer, am 13. Juni 1800 zu Stuttgart geboren, wo ihr Vater Domänenrath war, aber schon 1806 als Oberkriegsrath nach München übersiedelte, wurde sehr früh als dessen Vorleserin mit romanhaften Phantasien erfüllt. Auch das Theater übte bald seine Anziehungskraft aus, so daß die Neigung zur Bühne schon in dem 13 jährigen Mädchen mit einer Gewalt hervortrat, welche den Widerstand der Eltern rasch zu besiegen vermochte. Mit 18 Jahren war sie an der Münchner Hofbühne bereits im Besitz verschiedener der bedeutendsten tragischen Rollen. 1825 verheirathete sie sich mit Dr. Christian Birch, dem sie eine Anstellung bei der Intendantur des Theaters erwirkte. Inzwischen hatte sie sich auf die Bühnenschriftstellerei, und zwar auf die Dramatisirung beliebter Romane und Novellen geworfen. Ihr erster großer Erfolg fällt aber erst in das Jahr 1828, in welchem sie mit dem nach dem Döring'schen Romane Sonnenberg geschriebenen Drama „Pfefferrösel" alle Bühnen Deutschlands erschütterte (Shake-scene). Gutzkow, der sie kurz darauf in München besuchte, erzählt, wie sie schon damals die Sache ganz industriell betrieben habe. Ihre Schwester mußte Romane lesen, um ihr die wirkungsvollsten anempfehlen zu können, ihr Gatte machte die etwa nöthigen historischen Studien dazu, die, weil er meist Memoirenwerke benützte, selbst wieder dramatische Stoffe abwarfen. Ihre lebhafte, ganz im Banne der Bühne stehende Phantasie griff nun mit sicherem Blick und glücklicher Anempfindung das heraus, was Auge und Herz zugleich gefangen zu nehmen geeignet schien. Mit resolutem Geist bildete sie den epischen Stoff für die theatralische Wirkung um, und mit glücklicher Combination schied sie das Hemmende aus, um es durch neue etwa nöthig werdende Zwischenglieder zu ergänzen. Der Proceß vollzog sich so schnell, daß z. B. „Hinko, der Freiknecht", die nächste ihrer Bearbeitungen (nach dem Spindler'schen Romane Der Frei-

knecht) in nur acht Tagen entstand. Im Wesentlichen wurden aber überhaupt blos solche Romane in Betracht gezogen, deren Stoffwirkung auf das Publikum bereits sicher gestellt war, deren Gestalten sich der Phantasie desselben bereits bemächtigt hatten. Es war freilich ein sehr dreistes Schalten mit fremdem geistigen Eigenthum und Verdienste, denn Charlotte Birchpfeiffer bildete nicht etwa, wie Shakespeare, kaum angedeutete Motive und Gestalten in ganz neuer und überraschender Weise weiter aus oder um, indem sie ihnen eine ganz neue Bedeutung gab, eine ganz neue eigenartige Welt aus der in der Dichtung vorgefundenen entstehen ließ, sie beschränkte sich vielmehr fast ganz auf eine zweckmäßige Zusammenziehung und behielt oft das Einzelne Zug um Zug bei. Gleichwohl wird man ihr Talent keineswegs absprechen dürfen. An Versuchen, es ihr nachzuthun, wird es ja gewiß nicht gefehlt haben, es ist aber nicht bekannt, daß sie irgend Jemand hierbei an Geschicklichkeit, Tact, Anempfindungsvermögen und theatralischer Phantasie irgend erreicht hätte. So kam es, daß unter ihren, rasch aufeinander folgenden Stücken einzelne wahre Zugstücke wurden, zu ihnen gehören Mutter und Sohn (nach Friederike Bremer), Dorf und Stadt (nach Auerbach, der vergebens einen Proceß gegen sie anstrengte), Die Waise von Lowood (nach Currer Bell), Das Fräulein von St. Cyr (nach A. Dumas), Die Grille (nach G. Sand). Freilich kamen neben diesen Haupttreffern auch manche bescheidenere Gewinne an's Licht, und selbst an Nieten fehlte es nicht. Die Verfasserin fühlte wohl auch, daß sie zur Sicherstellung ihres schriftstellerischen Rufs den Beweis zu erbringen habe, auch aus eigner Erfindung, mit ausschließlicher Benützung der geschichtlichen Ueberlieferung, wirksame Dramen machen zu können. Schon als Gutzkow sie damals besuchte, war sie in diesem Sinne mit einem Drama aus der Zeit Karl's d. Gr. beschäftigt. 1837 errang sie mit ihrem sogar in Jamben verfaßten Rubens in Madrid einen großen Erfolg, der die Schwäche des Stücks freilich nicht zu bemänteln vermochte. Besser gelang es mit dem ebenfalls als Originalarbeit bezeichneten Schauspiel: Die Marquise von Vilette (1845). Es ist dieser Schriftstellerin nachzurühmen, daß sie, ohne wahrhaft hoch und tief zu sein, den Ton ihrer Dramen doch immer auf einer gewissen Höhe hielt und nie gradezu platt und trivial wurde, daß sie ohne einen besonderen Zauber des Colorits zu besitzen, doch über einen gewissen Reich-

thum der Farben verfügte, daß ihr der Ton eines behaglichen Humors eben so wohl zu Gebote stand, als der einer gewissen Herzlichkeit, eines gewissen Adels der Empfindung, und daß sie es verschmähte, zu den gemeinen Mitteln der gewöhnlichen Theaterrührung und des seichten Wortwitzes zu greifen. Von ihrem Talente Nutzen zu ziehen, lag zu sehr im Interesse der Bühne, als daß sich hieraus allein schon ein Vorwurf gegen diese erheben ließe; zu tadeln ist nur die übermäßige Begünstigung, die Alles ohne Kritik, nur auf das Gewicht ihres Namens hin, von ihr aufnahm und hierdurch anderen und vielleicht selbst werthvolleren Talenten den Weg zur Bühne erschwerte, ja vielleicht völlig verschloß; denn zuletzt kann jede Bühne doch nur eine sehr beschränkte Zahl ernster Stücke alljährlich aufnehmen. Charlotte Birch-Pfeiffer starb am 24. Aug. 1868, nachdem sie noch die Ausgabe ihrer Gesammelten Werke (1863—69) veranstaltet und geleitet hatte. Noch heute haben sich die besseren ihrer Arbeiten auf dem Repertoire erhalten, was theils der Güte ihrer Stoffe, theils aber auch ihrer tactvollen, Verstand und Herz zugleich befriedigenden Behandlung und dem Vorzug zuzuschreiben ist, daß sie den Darstellern darin überaus lohnende Aufgaben stellte.

Einen ähnlichen Einfluß, wie diese Schriftstellerin auf das ernste, übte lange gleichzeitig der zwar erst ein Jahrzehnt nach ihr auftretende Roderich Benedix, geb. 21. Januar 1811 zu Leipzig, gest. 26. September 1873, auf dem Gebiete des heiteren und komischen Dramas aus. Er hatte 1831 seine Studien, um Schauspieler zu werden, unterbrochen und spielte längere Zeit auf kleinen Bühnen, bis er sich 1841 mit dem Schauspiele „Das bemooste Haupt“ im ersten Anlauf das Theater als Schriftsteller eroberte. Das Studentenleben auf die Bühne zu bringen, war ein sehr glücklicher Griff. Auch ist dieser Theil seiner Darstellung nicht ohne Leben; um so mehr behilft sich der Autor im Uebrigen mit den überlieferten Bühnenfiguren, wobei er noch eine bedenkliche Neigung zu flacher Sentimentalität zeigt. Einen fast noch größeren Erfolg hatte das Lustspiel Doctor Wespe, obschon das Marionettenhafte seiner Figuren, von denen einige ganz Karikatur sind, hier noch um vieles störender hervortritt. Wieder aber hatte er einen glücklichen Griff in das Leben gethan, indem er den eitlen, renommistischen, gewissenlosen Vertreter einer gewissen Abart der Tagespresse der Bühnenverspottung preisgab, und selbst die ziemlich

läppische und oberflächliche Behandlung, die nebenbei die damals auftauchenden Emancipationsbestrebungen der Frauen darin gefunden haben, verfehlte zu jener Zeit die beabsichtigte Wirkung nicht. Von hier an widmete Benedix sich fast ununterbrochen der Schriftstellerei, zeitweilig, außer mit Herausgabe von Zeitschriften, mit der Leitung verschiedener Bühnen, so von 1855—59 als Intendant derjenigen des Stadttheaters von Frankfurt a. M., beschäftigt. Seine Auffassung erhebt sich selten über die platt-bürgerlich-moralische der Zeit. Doch entsprach die flache Natürlichkeitsrichtung, welche er einschlug, und die doch, wie wir schon sahen, noch viel mit den Hülfsmitteln der Bühnenüberlieferung arbeitete, seinem Talent, dessen Schwerpunkt in der Situationskomik, in der Schlingung und Lösung äußerlicher Verwicklungen lag. Man würde dem Dichter für die mannichfaltigen Unterhaltungen, die er seinen Zeitgenossen gewährte, gern seine Schwäche vergeben, wenn er nicht mit dem lächerlichen Anspruch hervorgetreten wäre, seine banale Natürlichkeit für das wahre Wesen des Dramatisch-Poetischen auszugeben, so daß er es sich sogar glaubte erlauben zu dürfen, den größten Dramatiker aller Zeiten in der allerdings erst nach seinem Tode erschienenen Schrift „Die Shakespearemanie" herabzusetzen. Die Zahl seiner dramatischen Arbeiten ist, wie seine in 26 Bänden gesammelte dramatischen Schriften (1846—73) beweisen, eine sehr große. Viele, doch keineswegs alle, hatten Erfolg, zum Theil einen bedeutenden. Einzelne seiner kleineren Stücke waren eine wirkliche Bereicherung des Repertoires, so „Eigensinn", „Die Dienstboten", „Die Hochzeitsreise", „Die Eifersüchtigen". Von den größeren verdienen „Der alte Magister" (1845), „Der Vetter" (1847), „Die zärtlichen Verwandten" (1866) und „Aschenbrödel" (1868) Hervorhebung. Auch als Dramaturg und Theoretiker trat Benedix zu verschiedenen Malen, wie folgende Schriften beweisen, auf: „Die Lehre vom mündlichen Vortrag (1852), Der mündliche Vortrag (1860, 3 Bde., 3. Aufl. 1872), Das Wesen des deutschen Rhythmus (1862), Katechismus der deutschen Verskunst (1872). Ohne in ihren Gegenstand tiefer einzudringen, enthalten sie doch des Brauchbaren viel, nur daß es nicht immer von ihm herrührt. Ein etwas ironisches Streiflicht läßt die Herausgabe eines „Briefstellers für Liebende in allen Lagen des Lebens" auf diese wissenschaftliche Seite seiner Thätigkeit fallen.

Neben diesen das Theater vornehmlich beherrschenden beiden Au-

toren traten verschiedene andere Talente auf. Zunächst Leopold Feldmann, geb. 22. Mai 1802 zu München, der ursprünglich zum Handwerker, dann zum Kaufmann bestimmt, seinen dramatischen Neigungen von Kindheit an nebenbei lebte, bis er von Saphir entschieden auf das Lustspiel hingewiesen wurde. Der Erfolg, den er hier mit Der Sohn auf Reisen erwarb, bestimmte ihn, seinen früheren Beruf ganz aufzugeben. Es entstanden nun eine ganze Reihe von Lustspielen, die von 1845—57 in 8 Bänden erschienen, von denen „Das Porträt der Geliebten", „Der höfliche Mann", „Der Rechnungsrath und seine Töchter" besonderes Glück machten. Von 1850—54 bekleidete er auch die Stellung eines Dramaturgen am Theater an der Wien zu Wien. Es fehlt seinen Stücken nicht an Humor und gesunder Lebensbeobachtung, wohl aber an Compositionstalent, daher sie sich meist nur als eine Aneinanderreihung kurzer aber drastischer Scenen auf wechselndem Schauplatze darstellen. Höchst beifällige Aufnahme fand ferner J. von Plötz mit seinem Verwunschenen Prinzen, der Dresdener Schauspieler Alexander Wilhelmi, welcher der Bühne eine ganze Reihe kleiner, zum Theil sauber gearbeiteter Lustspiele gab, mit Einer muß heirathen, A. Elz mit dem noch wirkungsvolleren „Er ist nicht eifersüchtig" und Otto Girndt, geb. 6. Febr. 1835 zu Landsberg, mit „X. Y. Z".

Auch die Volksposse wurde um diese Zeit wieder fleißiger angebaut. In Dresden machte der Komiker Gustav Räder, geb. 22. April 1810 zu Breslau, gest. 16. Juli 1868 zu Teplitz, den Versuch, eine Localposse zu gründen, wozu aber weder der Ort, noch das Talent ausgiebig genug waren, obschon einzelne seiner Stücke, wie „Der Weltumsegler wider Willen" (1843), „Der artesische Brunnen" (1845), Herr Purzel in Spanien (1847) ꝛc. viel Beifall gewannen. Ungleich glücklicher griff der hierzu mit reichem Witz und scharfer Beobachtungsgabe ausgerüstete David Kalisch, der Gründer des Kladderadatsch, geb. 23. Februar 1820 zu Berlin, hier diese Aufgabe an. Er ist der Schöpfer der neuesten Form der Berliner Volksposse, in der er, mit glücklichem Griff in das Volksleben, die wirksamen Typen desselben, sowie den Coupletgesang, den Kalauer (Calembourg) und das musikalische Quodlibet einführte. Den ersten Erfolg trug ihm der Schwank „Ein Billet von Jenny Lind" ein. Mit der Posse „Einmal Hunderttausend Thaler" eroberte er sich das Wallner-

theater, auf dem er nun herrschend blieb. „Berlin bei Nacht", „Ein gebildeter Hausknecht", „Der Actienbudiker", „Berlin, wie es weint und lacht," waren weitere große Erfolge. Kalisch starb zu Berlin am 21. August 1872. Ihm schlossen sich, wenn auch nicht immer mit gleichem Talent, Salingré, Pohl, Hugo Müller, Jacobson an. Des großen Erfolgs, den der noch mit hierhergehörende L'Arronge mit „Mein Leopold" errang, ist schon früher gedacht worden. Hugo Müller versuchte sich auch noch mit Glück im Schauspiel und Lustspiel, wie die Stücke „Adelaide", „Moses Mendelssohn", „Im Wartesalon erster Klasse" beweisen. — In München wurde das von Arthur Müller, Hermann Schmid und Martin Schleich begründete Volksstück, doch mehr im Charakter der Dorfgeschichte weiter entwickelt. Es sind besonders Ganghofer und Neuert, die hier mit ihrem „Herrgottsschnitzer" und ihrem „Proceßhansl" sich Anerkennung und Beifall erwarben.

Ein überaus frisches Talent trat für das Lustspiel in Gustav von Moser, geb. 11. Mai 1825, auf. Er ist Benedix an Talent überlegen und hat eine ungleich freiere, modernere Weltanschauung, wie sie seinen eignen, aus der doppelten Stellung eines jovialen Soldaten und eines lebenslustigen adligen Gutsbesitzers entsprungenen Lebensverhältnissen entspricht. Dies hat dem Ton seiner Stücke hier und da gegen Benedix eine gewisse Vornehmheit gegeben, die sich aber behaglich, doch leider oft allzusehr gehen läßt und hier und da nicht ohne einen Anflug von Frivolität ist. Es ist dieses sich Gehenlassen, welches aus Gustav von Moser statt eines Lustspieldichters nur einen routinirten, geschickten, aber auch oft sehr leichtfertigen Bühnenschriftsteller hat werden lassen. Viel trug dazu bei, daß er das Drama erst nachdem er 1856 dem Militärdienst entsagt und sich auf sein Gut Holzkirch bei Lauban zurückgezogen hatte, als Zerstreuung ergriff und daher auch kein höheres Ziel, als das einer möglichst heiteren, kurzweiligen Unterhaltung in's Auge fassen konnte. Er schrieb anfangs meist nur kleinere Stücke, die ihn aber rasch in Aufnahme brachten, auch zum Theil zu seinen besten und namentlich sorgfältigsten Arbeiten gehören, wie „Er soll Dein Herr sein", „Wie denken Sie über Rußland?" „Ein moderner Barbar", „Papa hat's erlaubt", „Kaudel's Gardinenpredigten". Von seinen größeren Arbeiten verdienen besonders Das Stiftungsfest (1873), Ultimo (1873), Der Veilchen-

fresser (1876) und das mit Franz von Schönthan gemeinsam gearbeitete Lustspiel „Krieg im Frieden“ (1880) hier mit Auszeichnung genannt zu werden. Auch bei Moser ist die Situationskomik am stärksten ausgebildet. Er überrascht fast immer mit einigen sehr spaßhaften Scenen, doch fällt er dabei oft in's Possenhafte. In der Composition war Benedix fast gewissenhafter, und wenn dieser im Tone sich auch nicht ganz so hoch wie Moser in seinen überwachtesten Momenten erhob, so fiel er doch andrerseits auch nie so tief in's Triviale als dieser, wenn er sich gehen läßt.

Ihm sich in mancher Beziehung annähernd, doch niedriger im Ton, erscheint Jean Baptiste von Schweitzer, geb. 12. Juli 1833 zu Frankfurt a/M., gest. 28. Juli 1875 am Brienzer See, ein resolutes Bühnentalent, das dem Theater einige recht heitere Stücke gegeben, von denen besonders „Epidemisch“ (1876) und „Großstädtisch“ sich durch glücklichen Griff in das Leben des Tages, lebendige, wenn auch nur äußerliche Charakteristik und guten Aufbau auszeichnen. Schweitzer hatte übrigens seine dramatische Laufbahn schon 1858, doch mit geschichtlichen Dramen und zwar zunächst mit „Alcibiades“ begonnen. Auch R. Kneisel gab in seinem „Lieben Onkel“ der Bühne ein auf nur etwas zu frecher Voraussetzung beruhendes und zu possenhaft abschließendes lustiges Stück, das er in keiner seiner verschiedenen Bühnenarbeiten, von denen noch „Die Tochter Belial's“ hervorgehoben werden mag, wieder erreicht hat. Höhere Hoffnungen erregte Franz von Schönthan, geb. 1849 zu Wien, mit dem Lustspiel „Das Mädchen aus der Fremde“ (1879), doch schon in seinem nächsten Stück „Sodom und Gomorrha“, dessen erster Act noch etwas Besseres ververspricht, sank er an Haltung und im Tone beträchtlich, und sein Zusammengehen mit Moser in Krieg im Frieden, obschon es ihn auf gleicher Höhe mit diesem erscheinen läßt, beweist zugleich, daß sein künstlerischer Ehrgeiz auf nichts Höheres gerichtet ist.

XVIII.

Die Entwicklung der Schauspielkunst von dem Tode der Neuber bis zur Mitte dieses Jahrhunderts.*)

Wallerotty und Schuch. — Schönemann. — Eckhof. — Koch. — Theophilus Döbbelin. — Ackermann. — Hamburgische Entreprise. — Schröder. — Das Mannheimer Nationaltheater. — Schröder in Wien. — Das Goethe'sche Theater in Weimar. — Entwicklung des Theaters in Berlin. Döbbelin. Engel und Ramler. Iffland. Brühl. Ludwig Devrient und Wolff. Graf Redern. Tieck. Küstner. — Das Theater in Dresden. Vitzthum. Lüttichau. Tieck. — Das Wiener Burgtheater. Schreyvogel. — Das Theater in Meiningen. Babo. Küstner. — Die übrigen Theater. — Die realistische Richtung. Laube. Dingelstedt. Ed. Devrient. Davison. Marie Seebach. Friedrich Haase. Das Meiningen'sche Hoftheater.

Wie in den früheren Bänden muß ich mich auch hier bei diesem Theil meiner Darstellung auf die allgemeinsten Umrisse beschränken. Sie würde sonst bei der Zersplitterung, welche die Entwicklung der Schauspielkunst in Deutschland erfahren, schon für sich allein ein mehrtheiliges Buch in Anspruch nehmen, wie es in Eduard Devrient's Geschichte der Schauspielkunst vorliegt, auf die ich hierfür verweise.

Neben den Truppen, welche Neubers bei ihrem Auftreten vorfanden, und denjenigen, welche, wie die Schönemann'sche und Koch'sche, aus ihr selbst wieder hervorgingen, liefen noch eine Menge andrer her, mit denen sie zum Theil auch zu kämpfen hatten, so die von Kirsch, Wäser, Eckenberg, Wallerotty, Denner, Beck, Lepper, Moretti, Hilverding, Schuch u. s. w. Wie wenig es ihr selbst, den alten Geschmack an den Harlekinaden und Staatsactionen zu verdrängen, gelungen war, erhellt aus dem Umstand, daß diese letzteren grade im

*) Küstner, Karl Th. von, Vier und Dreißig Jahre meiner Theaterleitung. Leipz. 1853. — Glaser, Geschichte des Theaters zu Braunschweig. Braunschw. 1861. — Koffka, Iffland und Dalberg. Leipz. 1865. — Pasqué, Goethe's Theaterleitung. Leipz. 1863. — Laube, H., Das Burgtheater zu Wien. Wien 1869. — Laube, H., Das norddeutsche Theater. Leipz. 1872. — Brachvogel, A. E., Geschichte des Königl. Theaters zu Berlin. Berl. 1878. — Grandaur, Franz, Chronik des Hof- und Nationaltheaters zu München 1878. — Prölß, R., Geschichte des Hoftheaters zu Dresden 1878. — Uhde, H., Das Stadttheater in Hamburg. Stuttgart 1879. — Peth, Jacob, Geschichte des Theaters zu Mainz 1879. — Menzel, Geschichte des Theaters zu Frankfurt a/M. 1882.

vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts beide mit neuer Kraft wieder auflebten. Es waren hauptsächlich Wallerotty und Schuch, welche im nördlichen Deutschland diese Spiele damals vertraten. Später kam auch noch Kurz mit seinen Wiener Possen hinzu, die er hierher verpflanzte. Auch aus jener Zeit erst (1741—42) besitzen wir durch eine Reihe kürzlich aufgefundener Theaterzettel jener beiden Truppen den Nachweis, daß thatsächlich unter dem Titel „Staats- und Hauptactionen" Stücke angekündigt und gegeben worden sind (siehe den Nachtrag). Mit solchen Stücken zog Wallerotty auch noch 1755 nachweislich im Lande herum. Andrerseits waren selbst diese Truppen wieder genöthigt, die regelmäßigen Schauspiele in ihre Repertoire aufzunehmen, wie ja sogar der Harlekin Schuch Gottsched seine Dienste zu weiterer Verbreitung und Befestigung der Theaterreform dieses letzteren antrug. Waren doch selbst Eckhof und Ackermann zeitweilig Mitglieder seiner Truppe. Befand sich im Jahre 1748 der Schauspieler Uhlich doch als Theaterdichter bei ihr. Spielte Kurz doch auch selbst in den regelmäßigen Stücken mit, in denen seine Gattin, eine aus Italien gebürtige Tänzerin, besonders im Lustspiel brillirte. Glänzten bei ihm doch, wenn auch nur vorübergehend, Johanne Rischar, die später als Madame Sacco berühmt gewordene Darstellerin, sowie der jugendliche Bergopzoomer, der Wilhelm Kunst des vorigen Jahrhunderts. Selbst der von der Hamburger Entreprise entlassene Schröder spielte eine Zeit lang bei ihm in Bedientenrollen und als Groteskträger, worin er damals nicht seines Gleichen hatte. Wallerotty war vielleicht der einzige Director jener Zeit, welcher sich ganz auf Haupt- und Staatsactionen und Harlekinaden beschränkte. Doch glaube ich, daß zu deren endlicher Verdrängung, mehr als das aufblühende regelmäßige Drama, die in Aufnahme kommenden Singspiele und Ballete beigetragen haben.

Dies hängt mit der Concurrenz zusammen, welche all diese Truppen mit ausländischen Schauspieler-, Sänger- und Tänzer-Gesellschaften zu bestehen hatten. Denn nicht genug, daß die Höfe fast noch immer ausschließlich ausländische Bühnenkünstler der verschiedensten Art begünstigten und bevorzugten, zogen deren auch noch eine Menge speculationsweise im Lande herum. Von ihnen seien hier nur die Schauspieler- und Sänger-Truppe des Antonio Peruzzi aus Venedig zu Anfang des 4. Jahrzehnts, sowie die Operngesellschaften

des Giovanni Locatelli, des Angelo Mingotti, des Pietro Moretti und des Girolamo Boni, auch Bon genannt, sowie der Pantomimenspieler Sebastiani erwähnt, denen die französischen Schauspielergesellschaften von Du Rocher, André Bergé, L'Hôte und de Versac, welche später unter dem Director Baptiste Renaud (Regnault) stand, zur Seite gingen. Diese letztgenannte Gesellschaft spielte während der französischen Occupation unter Thoranc in Frankfurt a. M. Der Goethe'sche Derones und dessen Schwester würden nach der Menzel'schen Darstellung die Kinder des Directors Renaud sein. Besonders verdient aber noch die etwas später erscheinende Gesellschaft von Barizon hier Erwähnung, da er es hauptsächlich war, welcher in Deutschland die neue französische Operette in Aufnahme brachte, die auch schon von Renaud, sowie die ältere von Charriere und Billieu cultivirt worden waren. Der Einfluß der Musik auf das deutsche Schauspiel trat auch bald hervor. 1731 kündigte der Prinzipal Leonhard Andreas Denner das Schauspiel Le Cid oder Roderich und Chimene mit recht extraordinair galanten musikalischen deutschen Arien an, welche von keinen Geringeren als den „weit und breit renommirten Virtuosen Monsieur Telemann und Händel" herrühren sollten. Zehn Jahre später empfahl Wallerotty seine „mit Ballet und Sängereien ausgezierten Haupt- und Staatsactionen". Nur kurze Zeit später machte Schönemann den noch verunglückenden Versuch, die Operette bei uns wieder in's Leben zu rufen, indem er die englische Oper The devil to pay, freilich mit unzulänglichen Kräften, auf die deutsche Bühne versetzte. Dasselbe geschah etwas später von Koch mit um so glücklicherem Erfolge, weil er die Musik dem Geschmacke der Zeit anpassen ließ und bessere Darsteller hatte. Von jetzt an entwickelte sich das Singspiel unter französischem Einfluß sehr rasch. Marchand muß vor Allem als Förderer dieses Geschmacks genannt werden.

Man hat fast immer nur die nachtheilige Seite dieser Spiele in Betracht gezogen und darin nur ein Hemmniß der Entwicklung des deutschen Schauspiels erkennen wollen. Allein abgesehen davon, daß sich aus ihnen allmählich die deutsche Oper entwickelt hat, auf welche wir doch Grund genug, stolz zu sein, haben, trugen diese Spiele, wie schon angedeutet, auch wesentlich zur Verdrängung der viel ärgeren Feinde des kunstmäßigen Dramas, der Harlekinaden und der Haupt- und Staatsactionen, bei. Doch auch der Entwicklung einer nationalen

Schauspielkunst wurden sie förderlich. Denn hier lernten die Schauspieler erkennen, daß der bloße Naturalismus des Talents in der Kunst allein doch nicht ausreiche, daß es hierzu der Schulung, der technischen Ausbildung dringend bedürfe. Bemerkenswerth wenigstens ist, daß grade damals der Gedanke von der Nothwendigkeit einer Schule für Schauspieler in verschiedenen Köpfen entstand und, wenn es auch zu keiner Verwirklichung desselben kam, doch vielfach Anklang fand. Die Uebung im Tanze, die man jetzt fast von jedem Schauspieler forderte, wurde für diesen gewissermaßen noch selbst eine Schule für seine eigne Kunst. Zwar lag der Tanz der damaligen Schauspielkunst schon lange zu Grunde, und das Tänzerhafte, welches man an der französischen Richtung aussetzte, wird vornehmlich hierauf zurückgeführt werden müssen. Allein in Deutschland hatte man diese Spielweise ja nur äußerlich nachgeahmt. Auch bleibt zu berücksichtigen, daß inzwischen die Kunst des Tanzes selbst eine große Veränderung erfahren hatte, daß man auch hier von conventioneller Künstelei zur Natur zurückgekehrt war. Der Tanz sollte eben wieder werden, was er von Anfang gewesen, der natürliche, nur zur Schönheit verklärte Ausdruck eines erhöhten Lebensgefühls, einer bestimmten Stimmung oder Empfindung. Nichts konnte also mehr, als er, dazu beitragen, die conventionelle Manier und Steifheit der alten Richtung zu beseitigen, dem Schauspieler das Gefühl für die Freiheit und natürliche Angemessenheit der körperlichen Bewegung zurückzugeben und ihn für einen zweckmäßigen Gebrauch dieser Freiheit bei den Aufgaben seiner Kunst vorzubereiten. Welch ungeheuren Einfluß, welche Macht das Ballet damals auf der Bühne gewann, läßt sich an einem Schauspieler wie Schröder erkennen, welcher, berühmt als Tänzer, lange mit Geringschätzung auf die Kunst des Schauspielers herabsah. Grade an diesem Darsteller, der später eine ganz neue Schule der Schauspielkunst gründete und selbst ein unübertroffener Meister derselben wurde, läßt sich erkennen, wie der Tanz, statt der Entwicklung derselben zu schaden, ihr vielmehr förderlich war.

Daher die Schauspielkunst damals auch ununterbrochen fortgeschritten ist, wie eine kurze Betrachtung der hauptsächlichsten Truppen und ihrer Führer darlegen wird. Schönemann und Koch haben sich zwar nie ganz aus dem Banne und den Manieren der Neuber'schen

Schule, aus der sie hervorgingen, zu befreien vermocht, gingen aber doch zu anderen Grundsätzen über.

Johann Friedrich Schönemann verdient schon deshalb Beachtung, weil von ihm Konrad Ackermann, der Begründer der auf Naturwahrheit ausgehenden Richtung, und Sophie Charlotte Schröder, die Mutter des größten deutschen Schauspielers, sowie Konrad Eckhof, der Schöpfer der eigentlichen deutschen Schauspielkunst, ihren Ausgang nahmen (1740). Schönemann besaß keine tiefere Bildung und keine selbständige Auffassung seiner Kunst, aber einen durch kein Hinderniß abzuschreckenden und mit großer Geschäftsgewandtheit verbundenen Eifer für sie und die Offenheit und Bereitwilligkeit des Geistes, fremde Einsichten für sie fruchtbar zu machen. Er war der Gottsched'schen Bühnenreform zwar geneigt, aber zu praktisch, um sie dem Publikum, von dem er ja leben wollte, aufzudrängen. Auch hielt er nicht hartnäckig an ihr fest, als neue Einflüsse sich zeigten; wie er der Erste war, der sich des Singspiels wieder zu bemächtigen suchte.

Die Schröder und Ackermann trennten sich zwar schon im nächsten Jahre (1741) von ihm, doch nur wegen Honorarstreitigkeiten. Wie aber hätte wohl Eckhof bis 1757 bei ihm aushalten können, wenn er dessen auf sichere Ziele gerichteten Streben nicht nachgegeben hätte? In der That nahm Eckhof später bei ihm die Stelle eines Unterdirectors ein, als welcher er ohne Zweifel großen Einfluß auf das Repertoire ausübte, in dem nun vorzugsweise Dichter wie Marivaux, La Chaussée, Destouches, Moore, Lillo erschienen und vor Allem die deutschen, Lessing an der Spitze, begünstigt wurden. Auch war es noch bei ihm, wo Eckhof den Gedanken zu einer Schauspielerakademie faßte und unter seiner Billigung (Schönemann übernahm das Präsidium), wenn auch erfolglos, zur Ausführung brachte, da das am 5. Mai 1753 eröffnete Unternehmen bereits am 15. Juni 1754 wieder aufgelöst wurde.

Konrad Eckhof, 1720 zu Hamburg geboren, war, was die körperliche Erscheinung betrifft, von der Natur für seinen Beruf nicht eben aufs günstigste ausgestattet, wohl aber mit einem Geiste begabt, der diese an sich wenig ansprechenden Mittel zu meistern verstand, und mit einer Stimme, deren Wohllaut, Umfang und Kraft ihn zum Ausdruck der zartesten wie der mächtigsten Empfindungen in den feinsten Uebergängen und in den mannichfaltigsten Tonfarben befähigte. Lud-

wig Schröder, der aus brennender Eifersucht im Leben sein heftigster, rückhaltslosester Gegner war, hat ihn später den größten Theaterredner genannt, den je eine Nation besessen, und der als Schauspieler gewiß eben so groß gewesen sein würde, „wenn die Natur ihm einen besseren Körper gegeben, er nie ein französisches Theater gesehen hätte und mit dem Ton der großen Welt vertrauter gewesen wäre". Es geht schon aus diesem Urtheil hervor, daß er der französischen Schule noch anhing. Allein er hatte deren Manier durch Einfachheit und natürliche Schönheit der Behandlung zu überwinden, sie selbst aber mit dem neuen, auf charakteristische Naturwahrheit gerichteten Geiste zu versöhnen gewußt. Wenn er gleichwohl in komischen Rollen mit einer gewissen Gezwungenheit behaftet blieb, so war er dagegen unübertrefflich in Anstandsrollen und im Fach der edlen, gemüthlichen und humoristischen Väter. Er war der erste deutsche Schauspieler, welcher nicht nur die Natur, sondern auch den historischen Charakter bei dem Studium seiner Rolle in's Auge faßte. Ed. Devrient hebt an ihm noch besonders die Ehrbarkeit des bürgerlichen Charakters hervor, da ihm keine einzige Eigenschaft eines guten Christen gefehlt. Dies war ohne Zweifel sehr löblich und als Beispiel empfehlenswerth. Aber Devrient geht zu weit, wenn er mit Eckhof selbst diese Ehrbarkeit zur wesentlichen Voraussetzung der wahren Künstlerschaft macht. Der Lehrsatz, daß der Schauspieler nur wahrhaft edel erscheinen könne, wenn er dies selbst sei — muß als irrig bezeichnet werden. Man braucht hierfür nur an die Consequenzen zu denken, die es für den Darsteller der bösen, ruchlosen Charaktere hätte. Vom Schauspieler haben wir vielmehr grade das zu verlangen, daß er seine eigne Natur, seinen eignen Charakter unter den Darzustellenden so viel wie nur möglich verschwinden zu machen im Stande ist. In der Kunst ist uns dieser ganz gleichgültig, genug, wenn uns der Schauspieler in die Illusion desjenigen zu setzen vermag, welchen er darstellen soll. Nur für seine Werthschätzung als Mensch und Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft verhält es sich umgekehrt. Hier kann ihn all seine Kunst nicht von den allgemeinen Pflichten und Forderungen der Scham und der Ehre lossprechen. Doch leugne ich nicht, daß es auch eine künstlerische Sittlichkeit giebt. Diese setze ich für den Schauspieler aber wesentlich darein, daß er durch sein Verhalten die Forderungen der Kunst in keiner Weise umgehe oder verletze, und insbesondere die Entwicklung seines

Talentes nicht vernachlässige, noch seine Darstellungsmittel vergeude, noch beide zu unkünstlerischen Zwecken mißbrauche. Wie verschieden die Quelle dieser Forderungen von derjenigen ist, aus welcher die Forderungen der bürgerlichen Moral entspringen, so fällt doch diese Sittlichkeit allerdings zu einem gewissen Theile mit letzterer zusammen.

Schönemann ergab sich schließlich dem Wohlleben, vernachlässigte sein Geschäft und warf sich auf die Liebhaberei von Pferden. Dies hatte unter anderen auch Eckhof's Ausscheiden und kurze Zeit später, am 2. Dezember 1757, die Aufgabe seines Theaters zur Folge. Er gerieth in Bedrängniß, nahm nothgedrungen einen untergeordneten Dienst beim Prinzen Ludwig von Mecklenburg an, lebte in dieser Stellung noch lange, bis er endlich, vom Alter immer tiefer heruntergebracht, 1782 starb.

Seine Truppe war damals unter die Prinzipalschaft von Gottfr. Heinr. Koch getreten, der, wie wir sahen (S. 357), Ende 1749 das kursächsische Privileg erworben hatte. Obschon ein ungleich bedeutenderer Schauspieler, war er in der Tragödie doch fast noch mehr, als Schönemann, in der Manier der alten französischen Schule befangen. Gleichwohl entschied er sich im Princip für die durch Einführung und Nachahmung des von England ausgehenden Familiendramas auch in Deutschland hervortretende, auf Naturwahrheit dringende Richtung. Andrerseits war er, wie wir schon wissen, auch derjenige, welcher 1752 den Versuch Schönemann's, die Operette neu zu beleben, mit ungeheurem Erfolge wieder aufnahm und die schon von Neubers in's Auge gefaßten Bestrebungen, dem deutschen Theater eine größere Stabilität zu verschaffen, unverrückt weiter verfolgte.

Es hatte schon wiederholt den Anschein gehabt, als ob dieses Ziel von Einzelnen erreicht worden sei. So, als Schönemann am Hofe von Mecklenburg-Schwerin, Theophilus Döbbelin (geb. 27. September 1720 zu Königsberg in der Neumark), der ebenfalls von der Neuber'schen Truppe (1750) seinen Ausgang genommen, am weimarischen Hofe vertragsmäßige Anstellung fanden. Jener verlor diese Stellung jedoch bald durch den Tod, dieser durch die Ungnade seines Herzogs und Herrn. Letzteres wurde von dem 1758 an die Spitze der Schönemann'schen Gesellschaft getretenen Koch aber benützt, diese durch die besten Mitglieder der weimarischen Truppe zu verstärken, die der Herzog zwar unter Brückner beibehalten hatte, die aber bald

darauf durch des ersteren Tod wieder herrenlos wurde und sich hierdurch in Bedrängniß befand. Koch's Truppe wurde auf diese Weise eine der vorzüglichsten Deutschlands. Schauspieler wie Eckhof, Brückner, Starke, Witthöft, Bruck mit ihren Frauen gehörten ihr an. Zuerst glaubte Koch sich in Hamburg dauernd einen Sitz für seine Kunst aufschlagen zu können. Auch hielt er sich hier fünf Jahre. Dann aber wurde er doch wieder zum Wandern genöthigt, und versuchte in Leipzig sein Glück, wo er den Bau eines neuen Schauspielhauses bewirkte. Ein Vertrag mit dem kurfürstlich sächsischen Hofe, welcher 1764 zum Abschluß kam, hatte ebenfalls nicht den erhofften Erfolg, da er schon nach sechs Monaten wieder gekündigt wurde. Auch seine Bewerbung um das preußische Privileg scheiterte anfangs. Der Tod Schuch's (1771) führte ihn hier aber endlich an's Ziel. Er erkaufte dessen Theater und machte von nun an die Schauspielkunst in Berlin, wo er bis zu seinem am 3. Januar 1775 erfolgenden Tode verblieb, stabil. Er begünstigte hier zwar vorzugsweise die Operette, für die er in Hiller eine bedeutende musikalische Kraft gewonnen hatte, vernachlässigte aber darüber auch das deutsche Schauspiel nicht ganz, so daß er unter Andrem das Verdienst erwarb, Göthe's Götz zuerst zur Aufführung gebracht zu haben.

Ungleich bedeutender als alle die genannten Truppen wurde für die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst aber die Ackermann'sche, da sie mit der Tradition der französischen Schule zuerst völlig brach und eine ganz neue, nationale, auf Naturwahrheit gegründete Darstellungsweise in's Leben rief, eine ganz neue, die sogenannte Hamburger Schule begründete.

Konrad Ackermann, geb. 1710 zu Schwerin, war bereits 30 Jahr alt, als er bei der Schönemann'schen Truppe als Schauspieler eintrat. Schon im folgenden Jahr trennte er sich mit seiner späteren Gattin Sophie Charlotte Schröder wieder von ihr, trat dann in die von dieser gegründete Truppe ein, die aber 1746 wieder aufgelöst werden mußte. Nach längerem Aufenthalte in Rußland bildete Ackermann nun selbst eine neue Gesellschaft in Königsberg. Der Bau eines neuen Schauspielhauses zerrüttete seine Verhältnisse aber so, daß er nicht nur dieses, sondern auch seinen Stiefsohn Friedrich Ludwig Schröder (s. S. 443) im Stiche ließ und sich mit dessen Mutter fluchtartig auf die Wanderschaft nach Süddeutschland begab (1756).

Schröder, dessen unbändiges, widersetzliches Wesen zu diesem herzlosen Verhalten beider Anlaß gegeben haben mochte, wurde zunächst aus Barmherzigkeit von einem Schuhflicker aufgenommen, verdingte sich dann an einen Seiltänzer, um endlich bei einem Kaufmann in Lübeck in die Lehre zu treten. Inzwischen hatten sich auch seine Eltern auf ihre Pflicht wieder besonnen, und da Schröder bereits ein Alter erreicht, in dem er ihnen bei ihrem Gewerbe nützlich werden konnte, ließen sie ihn zu sich nach der Schweiz kommen, in der sie damals herumzogen, und bildeten ihn zum Tänzer und Schauspieler aus. Die Naturen und Charaktere des Vaters und Sohnes stießen bei ihrer schroffen Verschiedenheit freilich oft hart aneinander, so daß es nicht an heftigen Auftritten und Katastrophen fehlte. Gleichwohl hat Ackermann auf den von einem leidenschaftlichen Selbstgefühl und Ehrgeiz und von einer genialen Eigenartigkeit beseelten Schröder gewiß einen eben so großen als wohlthätigen Einfluß ausgeübt. Ackermann war eine kräftige, soldatische Natur, derb und fest in seinem Privatleben, ganz den Antrieben seiner natürlichen Anlagen und dem Urtheile eines graden, gesunden Verstandes in der Kunst folgend. Er war besonders für das komische Fach und zur Darstellung bürgerlicher, gutherziger und biederer, sowie soldatisch derber Charaktere trefflich geeignet. „Es muß Menschen geben — sagt Schröder noch später von ihm — die sich seines Sir Sampson, seines Ulfo, Sternfels, Paul Werner, Kauzer erinnern. Diese mögen beurtheilen, ob er in früheren Jahren, bei gutem Gedächtnisse und des Theaters nicht übersatt, auf Herzen wirken konnte.“ — Ackermann wurde durch seine Familie in vorzüglicher Weise unterstützt. Seine Frau war eine überaus einsichtige Schauspielerin, die den wohlthätigsten Einfluß auf die Truppe ausübte, da ihr kein falscher Accent und keine Feinheit entging. Seine Töchter Dorothea und Charlotte waren große Talente. Jene vertrat das sentimentale, diese das naive und muntre Fach. Sie gehörte später zu den gefeiertsten Darstellerinnen. „Ihre einschmeichelnde Natur, ihr hinreißendes reines Feuer, — heißt es bei Ed. Devrient — die überraschende Fülle ungeahnter Züge in ihrem Spiel machten sie zum vergötterten Liebling des Publikums.“ Schröder selbst endlich widmete sich lange mit Bevorzugung dem Tanze. Er war damals der Balletmeister der Gesellschaft, der größte Groteskтänzer der Zeit, aber auch

unübertrefflich im Fach der komischen Bedienten, sowie in der Stegreifkomödie, obschon er diese verwarf.

Diese Truppe, fast immer von guten Kräften noch unterstützt, übte überall, wo sie hinkam, bedeutende Wirkungen aus, da sie den Sinn für schöne, warme Natürlichkeit, für das Lebendige in der Kunst auf's erfreulichste anregte und zur Entwicklung brachte. Besonders wichtig in dieser Beziehung wurde ihr Auftreten in Hamburg, wohin sie sich 1764 gewendet hatte und wo sie Kräfte wie Eckhof, die von Vielen als erste tragische Darstellerin ihrer Zeit gepriesene Frau Hensel, die reizende Karoline Schütz, den genialen Borchers und den trefflichen Komiker Boek in sich vereinte. Die glänzenden Erfolge, die er hier anfangs erzielte, verleiteten Ackermann aber wieder zu einem Theaterbau, dessen Glanz ihn zu kostspieligen Ausstattungen nöthigte. Er gerieth in Schulden und griff zu verzweifelten Mitteln, um sich vor dem drohenden Ruin zu retten. Die künstlerische Eifer- und Rollensucht von Frau Hensel und die Unzuverlässigkeit Löwen's, der sich anfänglich ihm als Freund aufgespielt hatte, thaten dann noch das Uebrige, um ihn zur Aufgabe der Direction und Ueberlassung seiner Truppe und seines Hauses an ein Consortium zu nöthigen, an dessen Spitze, wie wir schon wissen, Abel Seyler im Interesse von Frau Hensel stand, dessen Seele aber Löwen war. Wir haben gesehen, von wie kurzer Dauer und aus welchen Ursachen das neue, unter dem stolzen Namen des ersten deutschen Nationaltheaters in's Leben tretende Unternehmen war. Gleichwohl war es von den nachhaltigsten Folgen, da es nicht nur die Lessing'sche Dramaturgie, d. i. ein für die dramatische Kunst Grund legendes Werk hervorrief, welches noch heute die fruchtbarsten Anregungen und Aufschlüsse giebt, sondern auch Veranlassung zu einer Menge ähnlicher Unternehmungen wurde, welche, wenn sie das sich gesteckte Ziel auch selbst nicht erreichten, doch immer das werthvolle Anerkenntniß enthielten, daß das Theater eine nationale Angelegenheit sei, wie jenes Unternehmen auch sicher den Grund zur Consolidirung des deutschen Theaters und zu der heutigen Form und Gestalt desselben gelegt hat. Doch ist für die Geschichte der Schauspielkunst auch noch das von einiger Wichtigkeit, daß sich aus ihm wieder zwei der späteren bedeutendsten deutschen Schauspielergesellschaften entwickelten. Zunächst hatte die Auflösung der Hamburger Entreprise die Rückkehr des von ihr ausgeschiedenen Schröder zu demjenigen Theil derselben

zur Folge, der sich wieder unter die Direction Konrad Ackermann's stellte, während Abel Seyler an die Spitze der Uebrigen trat, zu denen das Brandes'sche, Boek'sche, Koch'sche Ehepaar außer noch verschiedenen Anderen gehörten. Dagegen blieben Borchers und Mad. Mecour Ackermann treu, und 1770 traten mit dem Reinecke'schen Ehepaar noch zwei Künstler ersten Ranges ihm bei. Gleichwohl nahm das Ackermann'sche Unternehmen keinen bedeutenden Aufschwung. Er war des Theaters bereits allzumüde, so daß sein am 13. November 1771 erfolgender Tod nicht nur für das Schicksal der Truppe, sondern für die Entwicklung der ganzen deutschen Schauspielkunst nur ein Gewinn war, da jetzt Schröder, wenn auch nur im Auftrag und für Rechnung seiner Mutter, die Direction der ersteren übernahm.

Schröder faßte seine Aufgabe in einem großen Sinne und mit einer Gewissenhaftigkeit auf, die Alles in Erstaunen setzte. Er unterdrückte seine früheren Liebhabereien an Ballet und niedriger Komik und widmete seine Kraft fast ausschließlich dem feineren Lustspiel und Drama. Wir haben gesehen, mit welcher Energie und Fruchtbarkeit er um die Hebung beider als Schriftsteller bemüht war. Als Schauspieler arbeitete er nicht nur an sich selbst, sondern vor Allem an der Harmonie eines in allen Theilen vorzüglichen Ensembles. Jede Kraft an ihren rechten Platz zu stellen, jede nach der Seite ihrer Eigenthümlichkeit zu vollkommner Entwicklung zu bringen, betrachtete er als eine seiner vorzüglichsten Aufgaben. So rief er in kurzer Zeit eine Schule in's Leben, welche von der Grundlage der Naturwahrheit ausgehend, die höchste Aufgabe der Schauspielkunst, die Ausbildung einer stylvollen charakteristischen Schönheit fest im Auge behielt. Daß eine so genial beanlagte Natur, wie die seine, an der bloßen Naturnachahmung kein Genüge finden konnte, war ohnedies zu erwarten. Die Aufgaben, die er mit Vorliebe wählte, stellen es aber ganz außer Zweifel. War er es doch, welcher vornehmlich die Shakespeare'sche Dichtung auf der deutschen Bühne einführte und hier heimisch zu machen versuchte. Wenn er sie hierbei auch etwas zu sehr dem Geschmack des Familiendramas annäherte; so blieb doch noch genug von dem übrig, was sie so hoch über dieses erhebt. Zwar war er anfangs ein Gegner des Schiller'schen Talentes, dann aber auch wieder derjenige, der sich mit größtem Eifer um seine Dramen bewarb und ihn sogar selbst gern zu seinem Bühnendichter gemacht hätte. Schröder hat überhaupt wesentlich dazu bei-

getragen, den verloren gegangenen Zusammenhang zwischen Bühne und Dichtung wieder herzustellen. Er schrieb nicht nur dramatische Concurrenzen aus, sondern war selbst noch um die Darstellung von Dichtungen bemüht, die seinem Geschmack nicht völlig entsprachen, wenn sich darin nur dramatisches Talent in bedeutenderer Weise bemerkbar machte. Brachte er doch selbst Dichter wie Klinger und Lenz auf die Bühne. Als Schauspieler aber war sein Erscheinen epochemachend.

„Deutschland — sagt Ed. Devrient — hatte noch keinen Schauspieler gehabt, in dem der Energie einer genialen Schöpfungskraft durch richtigen Verstand und besonnenen Geschmack so die Waage gehalten worden wäre. Er besaß die Eigenschaften alle, deren jede einzelne schon den Künstler groß zu machen pflegt. Er war der genialste deutsche Schauspieler und zugleich der schulmäßigste und von der Natur bestimmt, den Höhepunkt in der Productionskraft unsrer Kunst zu repräsentiren."

Zu den Schauspielern, die während seiner ersten Direction unter ihm glänzten, gehören außer seiner Frau und seinen beiden Stiefschwestern: Reineckes, Borchers, Brockmann (der als Hamlet einen unglaublichen Erfolg hatte, so daß man auf sein Berliner Gastspiel in dieser Rolle eine Denkmünze schlagen ließ),*) Frau Stark, Frau Mecour, Schütz, Betty Reimers, Christ und Rennschub. Auch Fleck begann unter ihm 1779 seine theatralische Laufbahn.

Der klägliche und beklagenswerthe Ausgang des ersten deutschen Nationaltheaters in Hamburg ließ befürchten, daß auf dem Wege einzelner privater Anstrengungen ein würdiger und gefestigter Zustand des deutschen Theaters eben so wenig herbeizuführen sein werde, als auf dem der Prinzipalschaften, daß es hierzu vielmehr durchaus der Staatshülfe bedürfe. Das Eingreifen derselben ist hier freilich bis heute ein frommer Wunsch geblieben. Inzwischen haben kunstsinnige und glanzliebende Fürsten ihre Stelle in dankenswerther Weise zu vertreten gesucht.

---

*) Das erste Gastspiel in Deutschland schreibt Ed. Devrient Döbbelin zu, welcher 1767 in Hamburg als Gast gespielt hatte, den ersten Hervorruf Bergopzomer in der Rolle des Weiße'schen Richard III. 1774 in Wien. In Norddeutschland errang es sich damals Brockmann zuerst.

Der Uebergang hierzu wurde dadurch gemacht, daß einzelne Höfe bestimmte Schauspieltruppen vertrags- und subventionsweise in eine Art Dienstverhältniß zu sich brachten, welches dieselben verpflichtete, innerhalb eines bestimmten Zeitraums alljährlich eine bestimmte Anzahl von Vorstellungen in ihren Residenzen und Theatern zu geben, wobei sie sich wohl auch ein bestimmtes Einmischungsrecht in die Engagements der Darsteller und in die Wahl der darzustellenden Stücke vorbehielten. Wenn diese Verhältnisse auch eine gewisse Stabilität der Bühne zu verbürgen schienen, so war diese doch, wie wir bereits in einzelnen Fällen gesehen, keineswegs hierdurch gesichert. Die meisten Höfe hatten ja überhaupt nur für Oper und Ballet Interesse, und zwar für die italienische Oper, die besonders in Wien, Berlin, Dresden, München und Stuttgart gepflegt wurde. Subventionsverhältnisse mit deutschen Schauspielertruppen waren, außer den schon früher erwähnten Höfen, nur noch von dem des Markgrafen von Schwedt (1773), von dem chursächsischen Hofe 1774 mit Döbbelin und 1775 mit Abel Seyler, von dem Mecklenburg-Strelitzer Hofe mit der Ilgner'schen Truppe (1775) und 1778 von dem churfürstlich Pfälzischen Hofe zu Mannheim mit der Marchand'schen Truppe abgeschlossen worden. Das letzte hing mit der beabsichtigten Gründung eines Nationaltheaters daselbst zusammen.

In Wien, wo das Theater schon längere Zeit einen stabilen Charakter gewonnen, hatte dasselbe bis zur Mitte des Jahrhunderts doch keinen Aufschwung zu nehmen vermocht. Es war fast ganz auf die Haupt- und Staatsactionen und Harlekinaden beschränkt geblieben. 1752 hatte Maria Theresia die ersten ernstlichen Versuche zur Hebung desselben gemacht. Um 1770 hatte man sich sogar mit dem Gedanken der Errichtung eines deutschen Nationaltheaters getragen. (S. S. 368 und 420.) Erst 1776 aber kam es zur Ausführung dieses Plans. Am 17. Febr. d. J. wurde das Burgtheater zum Hof- und Nationaltheater erklärt. Nur „gute, regelmäßige Originale und wohlgerathne Uebersetzungen aus anderen Sprachen" sollten darin fortan gegeben werden. Auch damals war wieder an die Berufung Lessing's gedacht worden, was sich aber ebenso zerschlug, wie die etwas früheren Unterhandlungen mit ihm und diejenigen, welche zu ähnlichem Zwecke fast gleichzeitig von Mannheim aus mit demselben gepflogen wurden (s. S. 449 u. 451 I. Hlbds. 3 Thl. u. S. des Nachtrags).

Am 2. Oct. 1775 wurde dagegen das Hoftheater in Gotha unter Eckhof eröffnet, den man, gleichwie Frau Mecour und die Boek'schen, Koch'schen, Meier'schen Ehepaare und den Kapellmeister Schweitzer von der Seyler'schen Truppe gewonneu hatte. Später traten noch Beil, Beck, Iffland hinzu. Der 1778 erfolgende Tod Eckhof's führte aber zur Wiederauflösung dieses Theaters, wie diese zur Ausbildung des, nach Uebersiedlung des Churpfälzischen Hofs, der inzwischen die Marchand'sche Gesellschaft in seine Dienste genommen, mit dieser nach München, unter Dalberg in Mannheim gegründeten Nationaltheaters. Dies nöthigt mich, einen Blick auf die hieran betheiligte Seyler'sche Truppe zu werfen, welche, nachdem sie zunächst in ein Verhältniß zum Hannöver'schen Hofe gekommen, in die Dienste des Weimar'schen Hofes getreten war. Wie vorher Michaelis und Gotter, nahmen jetzt Wieland und Musäus Antheil an ihrem Gedeihen, besonders an der durch Schweitzer vertretenen Oper. Der Brand des Weimar'schen Theaters 1774 nöthigte aber Seyler ein anderes Asyl zu suchen, was er, vielleicht durch Vermittlung Gotter's, in Gotha, dann aber in Dresden (1775) fand. Hier erhielt er in der Familie Brandes, dem Ehepaar Hellmuth und Großmann, (welche beiden letzteren später einem Rufe des Churfürsten von Köln zur Errichtung einer Schauspielergesellschaft folgten) und in Wilhelm Opitz Ersatz für die durch Gründung des Gothaer Hoftheaters erlittenen Verluste. Die Unterhandlungen mit Mannheim zogen ihn hier aber bald wieder fort. Der Chursächsische Hof traf 1777 ein neues Abkommen mit dem italienischen Impresario Pasquale Bondini. Es scheint, daß Brandes, vorher eine kurze Zeit das Theater allein geleitet hat, später aber an der artistischen Leitung betheiligt blieb. Seyler war inzwischen mit Maximilian Klinger, der damals als Theaterdichter bei ihm angestellt*) war, nach Mainz gegangen, wo er, mit Köln und Frankfurt am Main abwechselnd, von 1778 an aber auch noch regelmäßig Sonntags in Mannheim spielte. Nachdem hier auch noch vergeblich mit Brockmann und mit Brandes unterhandelt worden war, kam es 1779 doch noch zu einem Abschluß mit Seyler, welcher, nachdem seine Gesellschaft sich aufgelöst hatte, mit der Bildung einer neuen für das Mannheimer Nationaltheater beauftragt wurde. Die Auflösung des Gothaischen

*) Jacob Peth theilt in seiner Geschichte des Mainzer Theaters den von Klinger gedichteten Epilog zu der am 17. Juni 1777 stattfindenden Eröffnungsfeier mit.

Hoftheaters bot hierzu die beste Gelegenheit, die auf Seyler's Rath auch sofort von Dalberg ergriffen wurde. Seyler wurde Director; ein Verhältniß, welches jedoch durch das Engagement der Brandes'schen Familie von keiner Dauer sein konnte und war. Schon 1781 brachten es die beiden eifersüchtigen Frauen dahin, daß es zum Bruche kam und sowohl Brandes wie Seyler Mannheim verlassen mußten.

Auf die Bedeutung des Mannheimer Nationaltheaters hat schon wiederholt hingewiesen werden können (S. 451—60 vor. Hlbd.). Sie lag zum Theil darin, daß Schiller von hier seinen Ausgang nahm, zum Theil in dem Muster, welches Dalberg als Theaterintendant aufstellte, noch mehr vielleicht aber in der schauspielerischen Individualität Iffland's. Er war es, welcher der auf Naturwahrheit ausgehenden Schule in der Schauspielkunst eine neue, eigenthümliche Richtung gab, die im Wesentlichen auf eine nur allzusehr in's Aeußerliche und Nebensächliche sich verlierende Individualisirungskunst hinauslief, die ich bereits früher (S. 455 u. f. vor. Hlbd.) zu charakterisiren versucht. Dabei huldigte Iffland dem Eckhof'schen Grundsatz, daß die Sittlichkeit Grundlage und Zweck der theatralischen Künste sei, was sich ja auch in seiner Dichtung schon zeigte. Er wurde durch sein Wirken in Mannheim, seine häufigen Gastspiele und seine Direction des Berliner Hof- und Nationaltheaters epochemachend. Dieser letzteren ging aber die Eröffnung der zweiten Schröder'schen Direction des Hamburger Theaters voraus.

Schröder hatte 1780 den an ihn ergangenen Ruf an das inzwischen in Wien entstandene Nationaltheater angenommen, den an diese Berufung geknüpften Erwartungen aber, trotz seines Genies, nicht ganz entsprochen. Dies lag in der eigenthümlichen Organisation dieses Theaters. Der Widerwille der sich durch sein Engagement in ihren Vorrechten bedroht fühlenden Mitglieder des Theaterausschusses, besonders die Kabalen Stephanie's des Jüngeren, hinderten jede durchgreifende Einwirkung. Gleichwohl darf der Einfluß, welchen Schröder hier ausübte, nicht unterschätzt werden. Der französische Geschmack wurde jetzt völlig verdrängt. An die Stelle der conventionellen und dabei oft brutalen Declamationsmanier Bergopzomer's trat der maßvolle, aber vertieftere Ausdruck der Natur und der wahren Empfindung. Schröder gab der Chicane müde 1785 seine Stelle hier wieder auf und übernahm, nachdem er sich eine neue Truppe ge-

gebildet, Ostern 1786, diesmal für eigne Rechnung, auf's Neue die Direction des Hamburger Theaters, dem inzwischen in raschem Wechsel der Etatsrath Voght, der Cafetier Dreyer, der Schauspieldirector Seyler und die Compagnieschaft von Kles und Brandes vorgestanden hatten. Schröder trat mit dem Entschlusse auf, das Schauspiel, selbst wider den Geschmack und Willen des Publikums, zu heben. Dies wird bei einem den Angriffen des Neides so sehr ausgesetzten und von der Gunst des Publikums so abhängigen Unternehmen für einen Privatmann fast immer unmöglich sein, wenn es in zu schroffer Weise geschieht. Selbst Schröder würde noch weit früher, als es wirklich der Fall, zum Rücktritt genöthigt gewesen sein, wenn er sich nicht zu manchen Concessionen bequemt hätte. So aber nahm er nicht nur die anfangs von seinem Repertoire ausgeschlossene Oper, sondern auch die Wiener Lokalposse wieder in dieses mit auf. Nach längerem Kampfe mit der Ungunst der Verhältnisse wendete er am 30. März 1798 mit Auflösung seines Theaters diesem, wie er damals glaubte, für immer den Rücken.

Die Richtung, welche Schröder der Schauspielkunst im Gegensatze zu derjenigen, welche vor ihm herrschend gewesen war, gegeben hatte, konnte um so weniger ohne Reaction bleiben, als sie einerseits rasch in Verflachung, andrerseits durch weitere Fort- und Ausbildung in eine künstliche Absichtlichkeit gerieth, wozu besonders die Virtuosität Iffland's verleitete. Das Ueberraschende lag nur darin, daß diese Reaction von einem Manne ausging, der längere Zeit entschiedener als irgend ein anderer für das Recht der Natur in der Kunst eingetreten war, von dem Dichter des Werther, des Götz und des Faust. Allein wir wissen es ja, daß grade auf ihn das romanische Kunstprincip schon immer daneben noch einigen Einfluß behauptet hatte, daß dieser mit seiner Uebersiedlung nach Weimar, wo der französische Geschmack noch immer in Ansehen stand, an Stärke gewinnen mußte und den Eindruck vorbereitete, welchen während seines Aufenthalts in Italien die Antike und Renaissance und die mehr plastische als malerische Schönheit dieses Landes auf ihn ausüben sollten, die seine germanische Kunstanschauung, die ihm nun nur noch barbarisch erschien, völlig verdrängte. Es war nun allerdings nicht mehr die Schönheit des französischen Akademismus, aber doch eine sich immer mehr über das Wirkliche in das Gebiet des

Idealen erhebende Naturschönheit, was er erstrebte, als er im Jahre 1791 vom Herzoge mit der Bildung und Leitung eines Hoftheaters in Weimar betraut wurde. Wie wenig sowohl er, als der an dieser Schöpfung später vielfach mit theilnehmende Schiller anfänglich an einen entschiedenen Gegensatz zu Schröder oder Iffland, oder an deren Bekämpfung dachten, beweist, daß man letzteren nicht nur öfter zum Gastspiele einlud, sondern sogar ganz in Weimar festzuhalten suchte, Schiller aber von Niemand lieber als Schröder seinen Wallenstein auf der Bühne eingeführt sehen wollte. Noch 1798 schreibt Goethe über Iffland an Schiller: „Iffland fährt fort, seine Sache trefflich zu machen und zeichnet sich als wahrhafter Künstler aus. An ihm zu rühmen ist die lebhafte Einbildungskraft, wodurch er alles, was zu seiner Rolle gehört, zu entdecken weiß, dann die Nachahmungsgabe wodurch er das Gefundene und gleichsam Erschaffene darzustellen versteht, und zuletzt der Humor, womit er das Ganze von Anfang bis zu Ende lebhaft durchführt. Die Absonderung der Rollen von einander durch Kleidung, Gebärde, Sprache, die Absonderung der Situationen und die Distinktion derselben wieder in sensible kleinere Theile ist fürtrefflich. Von allem Uebrigen, was wir schon im Einzelnen kennen, will ich jetzt schweigen. Indem er als ein wirkliches Natur- und Kunstgebilde vor den Augen des Zuschauers lebt, so zeigen sich die Uebrigen, wenn sie auch ihre Sache nicht ungeschickt machen, doch nur gleichsam als Referenten, welche eine fremde Sache aus den Akten vortragen; man erfährt zwar, was sich begiebt und begeben hat, man kann aber weiter keinen Theil daran nehmen. Sehr wichtig war mir die Bemerkung, daß er die reinste und gehörigste Stimmung beinahe durchaus vollkommen zu Befehl hat, welches dann freilich nur durch das Zusammentreffen von Genie, Kunst und Handwerk möglich ist." Auch 1812 lud Goethe Iffland wieder zum Gastspiele ein.

Inzwischen hatte sich Goethe aber immer mehr zu einem von der Wirklichkeit so viel als möglich abstrahirenden, antikisirenden und symbolisirenden Formalismus verstiegen. Das konnte auf seine Ansichten von der Schauspielkunst unmöglich ganz ohne Einfluß bleiben. Je ungeschickter die Anhänger der naturalistischen Schule sich bei Recitation der metrisch behandelten Stücke zeigten, desto mehr glaubte Goethe darauf Werth legen zu sollen. Dies führte zum Experimentiren und

mit dem Experimentiren näherte man sich ganz unmerklich wieder der alten französischen Schule. In den 1803 geschriebenen Regeln für Schauspieler ist schon Manches enthalten, was stark an sie anklingt. Sprache, Gang, Bewegung und Haltung, wieder unter die Regel gestellt, wurden auch wieder conventionell. Der Conventionalismus ist freilich bei keiner Kunst, am wenigsten beim Theater ganz zu beseitigen. Man mag eine Scene noch so realistisch arrangiren, zuletzt arrangirt man sie doch, und zwar für den Zuschauer. Die Absicht auf ihn nöthigt zu Conventionen, über die man niemals völlig hinwegkommen wird. Das der Wirklichkeit mit noch so peinlicher Treue nachgebildete Zimmer verliert doch die eine Wand, deren Oeffnung dem Zuschauer den Einblick in dasselbe eröffnen soll, und zuletzt wird Alles darin nur in Absicht auf ihn, und erst in zweiter Linie in Absicht auf die Personen aufgestellt, welche in ihm verkehren. Dies versteht sich denn auch vom Spiel. Es fragt sich nur, wie weit man darin zu gehen hat. Die naturalistische Schule will jene Absicht so sehr als möglich wieder zu verdecken suchen. Sie geht darin oft so weit, daß es nicht nur dem Zweck der Darstellung widerspricht, sondern auch diese neue, unkünstlerische Absichtlichkeit fühlbar macht. Die Goethe'schen Regeln gehen dagegen zum Theil darauf aus, dem Zuschauer durch den Schauspieler immer fühlbar zu machen, daß er nicht sowohl für sich, als für diesen spielt. Der Unbefangene wird schwerlich zu verkennen vermögen, daß viele der Goethe'schen Regeln damals eine wahre Wohlthat für die Schauspielkunst waren, und wenn einige andere, besonders durch Uebertreibung, ihr nachtheilig wurden, so fragt es sich doch, ob sie nicht zum Theil noch so lange brauchbar für eine Vorschule des Schauspielers sein dürften, als er noch nicht reif für den zweckmäßigen Gebrauch seiner Freiheit ist. Jedenfalls wurde das, was in den Goethe'schen Regeln als akademische Einseitigkeit zu bezeichnen ist, als Correctiv der schlottrigen Auswüchse des verflachten Naturalismus von diesem hervorgerufen.

Goethe's Directorat wurde durch die Intriguen einer Parthei zu Falle gebracht, an deren Spitze die Favoritin des Herzogs, die zur Frau von Heigendorf beförderte Schauspielerin Karoline Jagemann stand. Der erste Schritt dazu geschah durch die Ernennung des Oberhofmarschalls Graf von Edeling zum Mitgliede der Intendanz (1813), von der Goethe übrigens gar nicht Notiz nahm. Um so mehr wurden

die Gegner gereizt. Der Hund des Aubry sollte dann endlich den Anlaß zum Sturz des größten Dichters der Deutschen geben. Man bestimmte den Großherzog, die Aufführung dieses Stücks anzubefehlen, in dem ein dressirter Hund die Hauptrolle hatte. Goethe lehnte dies unter Berufung auf die Theatergesetze ab. Der Pudel ward aber hinter seinem Rücken verschrieben und die Vorstellung angesetzt. Goethe erschien auf der Probe, doch nur um zu erklären, daß er mit einem Theater, auf welchem ein Hund spiele, nichts mehr zu thun habe, worauf dann der Großherzog seine Enthebung als Intendant des Theaters verfügte. Der Großherzog hätte den Anlaß, eine ihm mißliebig gewordene Direction zu beseitigen, nicht unglücklicher wählen können.

Von den schauspielerischen Talenten, die sich an dieser Bühne ausbildeten, sind, außer der schon erwähnten Karoline Jagemann, vor Allem die der Kunst schon so früh (1797) durch den Tod wieder entrissene Christiane Neumann zu nennen, die sich 1793 mit dem Schauspieler Becker verheirathet hatte, sowie Voß, dessen Gattin, eine geborne Porth, ausgezeichnet im Soubrettenfach war, doch auch große tragische Rollen vorzüglich spielte, Malcolmi und dessen Tochter Amalie, die später den uns als Dichter bekannten P. A. Wolff heirathete, Graff für Charakterrollen, Genast für komische Alte, Beck für niedrig komische Rollen. Später als Wolff (1804), trat auch Karl Unzelmann noch hinzu.

In Berlin hatte Theophil Döbbelin, der inzwischen bei Ackermann und hierauf bei Schuch gespielt hatte, sich 1767 neben dem letzteren ein zweites preußisches Privilegium erwirkt. Er war dem finanziellen Ruin schon nahe, als ihn der glückliche Griff nach Lessing's Minna von Barnhelm noch davor rettete. Obschon er sich ausdrücklich verpflichtet hatte, Schuch keinen Eintrag zu thun, schlug er zuletzt doch sowohl ihn, als das französische Schauspiel unter Bergé in Berlin aus dem Felde, und zwar hauptsächlich dadurch, daß es ihm gelang, die Tragödie in Aufnahme zu bringen. Die Mittel, welche er in Verbindung mit seiner späteren Frau, der heroischen Schauspielerin Neuhof, dabei in Anwendung brachte, waren freilich nicht grade künstlerische zu nennen. Döbbelin war ein rohes, aber starkes Naturtalent, dabei ein Coulissenreißer und wurde von Mad. Neuhof nach Kräften hierin unterstützt. Er fand mit seiner krausen Manier so

viel Anklang, daß er es sogar wagen durfte, den Ugolino zu spielen. Diese Darstellung, ganz nur aus seiner Familie bestehend, erzielte sogar einen großen Erfolg. Gleichwohl wurde Döbbelin zeitweilig aus Berlin durch Koch wieder verdrängt, welcher die Operette in Aufnahme brachte und durch die Darstellung des Götz großes Aufsehen erregte, welche, trotz der Anwesenheit des Dichters,*) als von einem „Dr. Göde" herrührend, angezeigt wurde. Sie wurde auch dadurch epochemachend, daß sie zur Einführung des historischen Costüms anregte. Koch's Tod gab Döbbelin wieder freie Bahn in Berlin. Er erwarb im Einverständniß mit der Wittwe desselben auch noch dessen Concession, unter der ausdrücklichen Bedingung jedoch, beständig eine „vollständige, aus guten und geschickten Mitgliedern" bestehende Schauspielergesellschaft zu unterhalten und die besseren Darsteller der Koch'schen Gesellschaft zu engagiren, sowie sich ohne ausdrückliche Erlaubniß des Königlichen General-Directoriums (des obersten Regierungs-Departements, dessen Sitz damals im königlichen Schlosse war) nicht von Berlin zu entfernen. Es war der erste Act einer durchgreifenden Fürsorge für die Entwicklung des deutschen Theaters in Berlin von Seiten Friedrich II., ja der preußischen Fürsten überhaupt. Es ist aber, wie auch Brachvogel vermuthet, nicht unwahrscheinlich, daß auf diese Bestimmungen Friedrich Wilhelm II. mit eingewirkt und schon hierbei der Einfluß Ramler's und Engel's sich geltend gemacht hat.

Unter den Schauspielern, die hier damals hervortraten, sind vor Allem Karl Wilhelm Unzelmann, Karoline Döbbelin, das Christ'sche, Brückner'sche und Witthöft'sche Ehepaar zu nennen. Die Gastspiele Brockmann's und Schröder's haben zur Hebung des Geschmacks in Berlin unstreitig viel beigetragen. Wichtiger aber noch wurde das 1783 erfolgende Engagement des Schauspielers Joh. Friedr. Ferd. Fleck (geb. 1757 zu Breslau), der wie Iffland auf Wunsch seines Vaters Theologie studirt, sich dann aber der Bühne zugewendet hatte. In das Jahr 1783 fällt auch die erste Erwähnung eines Sommertheaters, welches Döbbelin im Gräflich Reußischen Garten eröffnete, sowie die erste Klage über wucherischen Theaterbillethandel.

Der Tod Friedrich's des Großen hatte die Verwandlung der Döb-

*) So behauptet Brachvogel.

belin'schen Theatergesellschaft in ein subventionirtes Königliches Theater zur Folge. Döbbelin blieb Director. Der König zahlte eine Subvention von 6000 Thalern, wogegen der Hof und die Offiziere der Garnison freien Zutritt erhielten. Döbbelin mochte sich damals trotz seiner zerrütteten Finanzverhältnisse schon für geborgen halten. Gleichwohl waren seine Tage gezählt. Engel, der bisher in dem freundlichsten Verhältnisse zu ihm gestanden hatte, wurde die Ursache seines Sturzes. Es war Engel ohne Zweifel ernstlich um die Hebung des neuen Theaters zu thun, zugleich aber auch darum, sich selbst an die Spitze desselben zu bringen. Der König billigte zwar die gegen die Mißwirthschaft Döbbelin's gerichteten Vorstellungen, scheint jedoch Engel selbst nicht genügend vertraut zu haben. Doch war hier, wie in so vielen Dingen am damaligen preußischen Hofe, auch die Maitresse des Königs, die Frau des Geheimsecretärs Ritz, spätere Gräfin von Reichenau, mit im Spiel, sowie die Kargheit des Königs, die sich in den Besoldungen des neuen Directoriums, wie in den Zuschüssen, die er dem neuorganisirten Theater zuwendete, hinlänglich ausspricht. Nicht einmal die an Döbbelin für Ueberlassung der Garderobe ꝛc. schuldigen Summen wurden angewiesen, vielmehr sollten sie nach und nach durch die Theatereinnahme aufgebracht werden, die man doch durch die vielen in Anspruch genommenen Plätze, für die der Zuschuß von 6000 Thalern kein hinlängliches Aequivalent bot, auf's empfindlichste schmälerte. Mit Döbbelin war zwar, aber doch nur auf fast gewaltsame Weise, eine Vereinbarung zu Stande gekommen. Er mußte die Direction an eine Königliche General-Commission abgeben, die aus dem Geh. Finanzrath von Beyer, dem Professor Ramler und dem Professor Engel als Oberdirector bestand. Döbbelin wurde zum Regisseur mit sehr beschränkten Befugnissen ernannt (31. Juli 1787). Diese Verhältnisse konnten um so weniger Bestand haben, als Engel sichtbar bemüht war, seine Mitdirectoren nach und nach zu beseitigen. Beyer war der erste, welcher (Anfang 1788) weichen mußte.

Das Schauspiel nahm damals durch das Zusammenwirken der Ehepaare Fleck, Unzelmann, Lippert und der Madame Baranius einen bedeutenden Rang ein. Fleck gehört zu den genialsten Darstellern des deutschen Theaters. „Der Tragiker, für den Shakespeare dichtete — sagt Tieck — muß nach meiner Einsicht viel von Fleck's Vortrag und Darstellung gehabt haben; denn diese wunder-

baren Uebergänge, diese Interjectionen, dieses Anhalten und dann der stürmende Strom der Rede, sowie jene zwischengeworfenen, naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken, gab er so natürlich wahr, daß wir grade diese Sonderbarkeiten des Shakespeare'schen Pathos zuerst bei ihm verstanden." Iffland rühmt an ihm das Feuer werfende Auge und „einen Seelenton, dessen Melodie unwiderstehlich das Herz gewann, voll Kraft und Gewalt, ein Feuerstrom, der, wohin der Sturm der Leidenschaft gebot, auf Höhen und in Abgründen fortriß. Er war der Vertraute der Natur und wandelte in ihrem Geleise seine Künstlerbahn mit steter, stiller Gewalt." Etwas später traten noch Matausch, Marianne Hellmuth, Rüthling und Herdt dazu.

Döbbelin, der inzwischen ein sehr unruhiges Mitglied des Theaters gewesen war, wurde 1789 mit Pension in Gnaden entlassen. Engel mochte jedoch durch die Streitigkeiten, die dazu hingeführt hatten, seine Stellung selbst mit erschüttert fühlen, besonders da die Kassenverhältnisse des Theaters sehr schlecht waren. Wenigstens scheint es, daß sein am 1. März 1790 eingereichtes Bittgesuch um Entlassung nur zum Zwecke hatte, seine Lage zu sondiren und seine Stellung aufs Neue zu festigen. Er gehörte zu den Menschen, welche so thöricht sind, sich für unersetzbar zu halten. Der König theilte diese Meinung aber nicht, sondern forderte Engel auf, einen brauchbaren Nachfolger vorzuschlagen, bis dahin aber zu bleiben. Ja, er hatte bereits selbst an einen gedacht, den er in Iffland gefunden zu haben glaubte. Madame Ritz scheint diese Meinung aber durchkreuzt zu haben. Das unbegreiflich unkluge Verhalten Engel's gegenüber dem vom Könige wiederholt ausgesprochenen Wunsch, Mozart's Zauberflöte aufgeführt zu sehen (denn das Schauspiel hatte schon seit lange die Oper mit aufnehmen müssen), dessen Erfüllung er zweimal für unmöglich erklärte, obschon er diese Oper dann plötzlich in Abwesenheit des Königs, und ohne diesen davon in Kenntniß zu setzen, gab, hatte nicht minder plötzlich seine Entlassung (am 24. Juli 1794) zur Folge. Ramler und Geheimrath Warsing wurden mit der Direction betraut. Fleck, der, wie es scheint, den Titel eines Directors abgelehnt hatte, war thatsächlich der artistische Leiter der Bühne. Engel erhielt nicht einmal eine Pension! 1796 erfolgte aber doch noch die Anstellung des „Dichters" Iffland als „Directeur" des Königlichen Nationaltheaters.

Die Iffland'sche Direction bezeichnet eine der glänzendsten Epochen des Berliner Hoftheaters. Sie würde noch glänzender gewesen sein, wenn Fleck ihm nicht in der Blüthe seiner Kunst, am 20. December 1801, d. i. in demselben Jahre entrissen worden wäre, in welchem das neue Schauspielhaus eröffnet wurde, und später der Krieg nicht so störende Einflüsse ausgeübt hätte. Die Bethmann, Lemm, Gern, sowie die Damen Maaß und Auguste Düring, (spätere Mad. Stich und Crelinger) traten hinzu.

Am 22. September 1814 setzte der Tod Iffland's rastlosem künstlerischen Schaffen ein Ziel. Die Leitung des Theaters fiel in die Hände von Karl Friedrich Moritz Paul Grafen von Brühl, geb. 18. Mai 1772 zu Pforten in der Niederlausitz. Er wurde 1815 zum Generalintendanten desselben ernannt. Seine Direction, die bis 1828 andauerte, schloß sich der Iffland'schen auf's würdigste an. Was ihm an Sachkenntniß fehlte, wurde durch guten Willen und die Fähigkeit ersetzt, die Einsicht Andrer mit Erfolg zu benutzen. Allerdings wurde jetzt, nachdem der preußische Staat so groß aus den Bedrängnissen der Zeit hervorgegangen war, das Theater, welches den Namen des Königlichen Nationaltheaters mit dem des Königlichen Theaters vertauschte, von der Regierung Friedrich Wilhelm III. aus einem ganz anderen Gesichtspunkte angesehen, als zu Engel's Zeit von Friedrich Wilhelm II. „Machen Sie das beste Theater in Deutschland — hatte der Staatskanzler Fürst von Hardenberg zu dem Grafen Brühl bei dessen Ernennung zum Generalintendanten gesagt — und dann sagen Sie mir, was es kostet."

Ed. Devrient hat Brühl den Vorwurf gemacht, das bureaukratische Regiment beim Theater eingeführt zu haben. Dies mag seine Richtigkeit haben; doch wurde auf diesem Wege wenigstens das, was einer so großen Anstalt wie die Berliner Bühne doppelt Noth that, eine straffe Disciplin und das, was Ed. Devrient selbst für so nöthig am Theater hielt, die Einheit der Leitung, hergestellt, ohne daß der künstlerische Geist darunter zu sehr gelitten hätte. Es ist zu viel gesagt, daß Brühl darauf hingearbeitet habe, „diesen Geist in Unmündigkeit zu versetzen". Dagegen sprechen ja schon die Leistungen seines Theaters. Brühl hatte in Ludwig Devrient, geb. 15. December 1784 zu Berlin, gest. 30. December 1832 daselbst, wieder einen der genialsten deutschen Schauspieler gewonnen, der nur seine Kraft nicht genug zu

entwickeln vermochte, weil er sie leider schon frühe durch ein in seine Natur stürmendes Leben geschwächt und gebrochen hatte. Brühl, um ihn zu schonen, konnte ihn daher nur selten in größeren Rollen auftreten lassen, so daß sein ohnedies begrenztes Genie nur wenigen der großen dramatischen Meisterwerke zu Gute gekommen ist. Franz Moor, Shylock, Lear werden zu seinen bedeutendsten Leistungen gerechnet. Auch Cooke in „Partheienwuth" gehört zu seinen größeren Rollen. Richard III. spielte er erst bei schon sinkender Kraft.

Mit dem Engagement des Ehepaars Wolff (1816) wurde die Weimar'sche Richtung auf das Berliner Theater verpflanzt. Diese Vermischung verschiedener Darstellungsweisen mußte zwar zunächst als ein Mißklang empfunden werden, aber andrerseits hat sie sowohl hier, wie anderwärts, auch wohlthätig gewirkt, da sie jede dieser verschiedenen Richtungen zur Einschränkung und Annäherung an die andere nöthigte, sie daher vor allzugroßer Einseitigkeit schützte und wohl auch zu einer völligen Verschmelzung beider führte.

Das Jahr 1817 legte das neue Schauspielhaus wieder in Asche. Der Neubau wurde 1821 mit Goethe's Iphigenia eröffnet, wozu der greise Dichter einen Prolog verfaßt hatte. 1824 fand die Eröffnung des Königstädtschen Theaters, eine Unternehmung des Bankiers Friedrich Cerf, statt. Dies würde den Vortheil gewährt haben, sich hinfort der Posse ganz zu entschlagen. Wenn es doch nicht geschah, so lag wohl der Grund weniger darin, daß man dem neuen Theater Concurrenz damit machen wollte, als daß der König neben der Oper hauptsächlich das Lustspiel und die lachlustige Posse liebte. Als neue schauspielerische Erwerbungen fallen in diese Zeit noch die des Schauspieler Weiß, von Karoline Bauer und Frau von Holtey, geb. Rogée, welche letztere dem Theater leider sehr bald durch den Tod wieder entrissen wurde.

An Brühl's Stelle trat 1828 Wilhelm Graf zu Redern. Er stand der Königlichen Bühne bis 1852 vor. Dem Geschmacke des Königs wurde jetzt mehr noch als früher nachgegeben. Dies mag Vieles bei Graf Redern entschuldigen. Hatte doch Brühl schon nicht wenig darunter zu leiden gehabt. Er mußte es dulden, daß Spontini neben ihm eine fast unbeschränkte Macht eingeräumt erhielt und er gleichwohl für dessen Ausstattungsluxus verantwortlich gemacht wurde. Graf Redern bevorzugte aber auch selbst die Musik. Der einseitigen

Begünstigung Raupach's in der Tragödie ist schon früher gedacht worden. Die zur Gewährleistung der größeren Unpartheilichkeit von ihm angeordnete Einsetzung eines Lesecomités (1831) war eine bloße Form, mit der man das Publikum blenden und die Tadler abfertigen wollte. Die Zusammensetzung dieses Comités, welches nicht etwa über die Aufführung, sondern nur über die Aufführbarkeit zu entscheiden hatte, beweist es allein. Es bestand aus drei Beamten des Theaters, Hofrath Esperstedt und den beiden Regisseuren, und vier Nichtbeamten, von denen der eine Raupach, der zweite Professor Raumer, der dritte der Oberregierungsrath Dr. Skalley und der vierte der Intendanturrath Neumann war. Der in Gunst stehende Raupach konnte daher stets mit den Beamten des Theaters gegen die drei anderen Mitglieder des Comités die Majorität bilden. Schon nach dem ersten Jahre trat Neumann, welcher das Spiel durchschaute, aus dem Comité wieder aus. Raumer und Skalley folgten. Raupach mußte sich Schande halber ebenfalls anschließen. Das Comité wurde daher nach nur zwei Jahren dahin reformirt, daß nun der Intendant selbst für die Ausgeschiedenen eintrat und in dem Oberbibliothekar Spicker, als Fünften im Bunde, einen Strohmann gewann.

1832 war für Ludwig Devrient in Moritz Rott eine achtbare Kraft, in Charlotte Hagn eine Künstlerin ersten Ranges gewonnen worden, gegen welche die Töchter der Crelinger, Bertha und Clara Stich, einen schweren Stand hatten. 1838 trat Karl Seydelmann (1793 zu Glatz geboren, gest. 17. März 1843) hinzu, welcher die Iffland'sche Richtung mit großem Talent verfolgte, aber leider auch auf die Spitze trieb. In ihm hat die Originalitätssucht jener Zeit schauspielerisch einen überaus drastischen Ausdruck gewonnen. „Er wollte immer durch das Ungewöhnliche, Abweichende seiner Auffassung frappiren und blenden."

Die Berufung Tieck's nach Berlin fiel zwar noch in die Directionszeit des Grafen von Redern, kündigte aber die durch die Thronbesteigung Friedrich Wilhelm IV. eintretende Wendung des Geschmacks bereits an. In der That beabsichtigte dieser Regent, das Theater wieder zu einer wirklichen Kunstanstalt zu erheben, wenn diese Absicht auch noch keineswegs die richtige Wahl der Mittel und die Erkenntniß der wahren Ziele verbürgte. Es ist wohl eine irrthümliche Auffassung Eduard Devrient's, daß man damals Herrn von Küstner nur aus

Sparsamkeitsrücksichten berufen und mit der Königl. Theaterintendanz betraut habe, wenn es auch gewiß nebenbei in der Absicht lag, „die freigebige Noblesse" des Grafen Redern, die doch nur aus fremder Tasche und hauptsächlich zu Gunsten des Ballets und der großen Oper wirthschaftete, etwas einzuschränken und dem Schauspiel etwas mehr zu Gute kommen zu lassen. Küstner mag, das gebe ich zu, die an ihn zu stellenden Erwartungen nicht recht befriedigt haben. Er hatte dem Theater wohl schon zu lange vorgestanden, um den dazu nöthigen idealen Schwung noch besitzen zu können. Aber er hatte ihn doch unleugbar besessen, daher man ihn wohl auch gewiß aus ästhetischen Rücksichten berufen hat. Gegen das Urtheil Ed. Devrient's, welches der Küstner'schen Leitung künstlerischen Geist völlig abspricht, hat dieser mit Recht seine Leistungen in die Wagschale geworfen, wenn er dabei auch, wie das meist in solchen Fällen zu geschehen pflegt, etwas ruhmredig wurde. Er hatte das heruntergekommene Leipziger Theater zu neuem Glanze erhoben, er hatte in Darmstadt, sowie nur eben in München sein Directionstalent auf's Neue bewährt. Es sind diese Verhältnisse, welche mich nöthigen, den Blick wieder rückwärts auf die Entstehung der Hoftheater von Dresden und von München zu werfen.

Der siebenjährige Krieg hatte das glänzende Leben der chursächsischen Residenz sehr unsanft unterbrochen. Mit der Regierung Friedrich Christian's war an die Stelle der früheren Verschwendung eine weise Sparsamkeit getreten. Der Hof entließ seine italienischen Sänger und begnügte sich mit einer subventionirten Operngesellschaft. Dagegen glaubte man dem deutschen Schauspiel einige Förderung schuldig zu sein, und ich habe die darauf abzielenden Verträge mit Koch, Döbbelin, Seyler und Bondini schon zu berühren gehabt. Nur mit dem Letztgenannten gewann das Verhältniß eine längere Dauer. Es reichte sogar noch weit über seinen Tod hinaus, da man den mit ihm abgeschlossenen Vertrag kurz vor seinem 1789 erfolgenden Ableben, seinem Ansuchen entsprechend, auf Franz Seconda, seinen Gehülfen, übertragen hatte und denselben successive bis 1813 verlängerte, in welchem Jahre er durch das russische Gouvernement aufgelöst wurde. Bondini und Seconda betrieben ihr Theaterunternehmen als reine Geschäfsleute, aber mit Glück, Geschick und der Absicht, etwas Gutes zu leisten. Es war ihnen daher immer um die Gewinnung bedeutender

Kräfte zu thun; auch übertrugen sie die artistische Leitung fähigen Männern. Auf die Regie von Brandes war die von Reinecke, einem der bedeutendsten Schauspieler seiner Zeit, gefolgt, nach ihm, der 1787 starb, ging sie zunächst auf Thering und Schouwärt, 1789 aber auf Opitz über, der sie bis zu seinem 1810 erfolgenden Tode fortführte. Nun aber übernahm Seconda selbst die Regie. Die glänzendste Zeit war die unter Reinecke, doch behauptete sich die Gesellschaft immer auf einer gewissen Höhe, wie folgende Namen und das beigemerkte Jahr ihres Eintritts in die Gesellschaft beweisen: Franziska Koch (1777), Karoline Henisch (1777), G. F. F. Fleck (von 1777—79), J. Ant. Christ (1779), Sophie Albrecht (1785), Opitz (1789), Frieder. Wilhelmine Hartwig (1796), Ferdinand Ochsenheiner (1797), L. G. Chr. Geyer (1809), Friedrich Helwig (1810), Friedrich Burmeister (1811).

Den größten Vortheil von dem Verhältniß dieser Truppe zum chursächsischen Hofe hatte Leipzig, wo sie abwechselnd mit Dresden spielte, weil sie dort in ihrem Repertoire ganz unabhängig war und zu einer Jahreszeit auftrat, welche Gastspiele der bedeutendsten Darsteller anderer Theater gestattete. So sah Leipzig nicht nur alle Novitäten von wahrer Bedeutung, sondern auch fast alle Darsteller und Darstellerinnen von Ruf, wogegen in Dresden Iffland und Kotzebue das Repertoire völlig beherrschten. Im Ganzen huldigte diese Gesellschaft der von Koch und Ackermann angebahnten Natürlichkeitsrichtung, später trat noch der Einfluß der Schröder'schen und Iffland'schen Schule hinzu. Das bürgerliche Drama fand im Ganzen eine vortreffliche Darstellung. Weniger scheint man zu der des idealen Versdramas befähigt gewesen zu sein.

Im Jahre 1814 legte das russische Gouvernement den Grund zu dem jetzigen Königlichen Hoftheater. Oper und Schauspiel sollten zu einer gemeinsamen Staatsanstalt vereinigt werden. Die Direction wurde einer Commission anvertraut, welche aus dem Polizeidirector Generalmajor von Vieth, aus Karl Borromäus Alex. Steph. von Miltitz, Christian Gottfried Körner und Theodor Winkler bestand. Letzterer wurde mit dem Titel eines russischen Hofraths zum Intendanten ernannt. König Friedrich August verwandelte aber nach seiner Rückkehr aus der Gefangenschaft diese Staatsanstalt in eine königliche (Aug. 1815), an deren Spitze er den Grafen Heinrich Vitzthum

von Eckstädt stellte. Hofrath Winkler wurde zum Secretär ernannt. Graf Vitzthum hat sich durch Gründung der deutschen Oper in Dresden und durch die Berufung C. M. von Weber's ein unsterbliches Verdienst erworben. Er war aber auch um das Aufblühen des deutschen Schauspiels bemüht. Neben dem Schauspieler Julius, der kurz vorher gewonnen worden, wurden 1817 noch Wilhelmi, 1818 das Werdi'sche Ehepaar und Auguste Tilly, 1819 Friederike Schirmer, geb. Christ und Louis Pauli engagirt.

1820 übernahm Hans Heinrich von Könneritz die Direction, dem jedoch schon 1824 der Kammerherr Wolf Adolph von Lüttichau in dieser Stellung folgte, der er bis 1861 in Ehren vorstand. Er leitete seine Amtsführung höchst bemerkenswerth durch Ernennung eines Dramaturgen in der Person Ludwig Tieck's ein. Daß dieser einer der feinsten Kenner und Beurtheiler des Dramas und der Schauspielkunst war, wird wohl nur noch selten ernsthaft bestritten. Wohl hat er sich bisweilen, wie alle Dramaturgen, Regisseure und Bühnendirectoren, in der Wirkung eines Dramas und im Geschmacke des Publikums geirrt, oder letzteren auch allzuwenig beachtet, nicht aber um, wie man behauptet hat, dem Publikum seinen Geschmack aufzudrängen, sondern um den des Publikums auf eine gewisse Höhe zu heben. Im Ganzen wird man aber grade die Mäßigung, die objective Unpartheilichkeit, die Selbstentsagung, die Tieck in seinem Amte gezeigt, nicht hoch genug anschlagen können. Aeußerungen, die man nachträglich aus Privatgesprächen an's Licht gezogen, wird man mit Vorsicht aufnehmen müssen, besonders wenn sie seinem öffentlichen Verhalten gradezu widersprechen. Man wird nicht vergessen dürfen, daß er in Dresden mit einer übelwollenden Parthei zu kämpfen hatte, die, so sehr er sie schonte, ihm seine geistige Ueberlegenheit und Vornehmheit niemals vergeben konnte, daß die aufstrebenden jungdeutschen Dichter grade ihn für den Repräsentanten des von ihnen bekämpften Romanticismus ansahen, von dem sie doch größtentheils selbst ihren Ausgang mit nahmen. Daß die Regisseure und Schauspieler Parthei gegen den ihnen vorgesetzten oder, wie sie meinten, aufgedrungenen Poeten und Schriftsteller nahmen, versteht sich von selbst. Die aus diesen Quellen fließenden Ueberlieferungen, wie z. B. die der Hofschauspielerin Karoline Bauer, sind in dieser Beziehung im höchsten Grade verdächtig. Sie, die jedem Lampenputzer etwas Artiges

zu sagen wußte, um sicher zu sein, wegen ihrer Liebenswürdigkeit hinterher von diesem gepriesen zu werden, hat gewiß zu Tieck nur in Anbetung aufgeblickt. Das Repertoire des Königlichen Hoftheaters beweist, daß Tieck niemals den Versuch gemacht, dem Publikum hier eins seiner Stücke aufzudrängen, daß er die specifisch romantische Schule mit Ausnahme Kleist's, der für das deutsche Theater ein dauernder Gewinn geworden, nur wenig begünstigt hat, daß man von Shakespeare während seiner Amtsführung (von 1824—42) nur Lear, Julius Cäsar, Othello, Macbeth, König Heinrich IV., Viel Lärm um nichts und Die Widerspenstige in größeren Zwischenpausen neu aufnahm, und zwar mit Ausnahme von Viel Lärm um nichts mit gutem Erfolg. Das letzte lehnte dagegen dieselbe Clique ab, welche Calderon's Dame Kobold zu Falle gebracht, und zwar zu Gunsten der alten banalen Bearbeitung Beck's unter dem Titel Die Quälgeister, die nach Tieck's Abgange auch wirklich wieder aufgenommen wurde und unter Eduard Devrient und Gutzkow auf dem Repertoire blieb. Erst Dawison führte hier 1854 die Holbein'sche Bearbeitung ein, welcher die Tieck'sche Uebersetzung zu Grunde liegt. Während unter Tieck in 14 Jahren 94 Vorstellungen Shakespeare'scher Stücke stattfanden, erhebt sich die Zahl dieser Vorstellungen in den zehn darauf folgenden Jahren auf 120 — ein Verhältniß von 7 : 10, welches die Anschuldigung illustrirt, daß Tieck Shakespeare allzusehr begünstigt habe. Weil er Bearbeitungen wie die Beck's mit Recht ablehnte, hat man ihm den Vorwurf gemacht, er habe Shakespeare entweder ohne alle Veränderungen oder gar nicht zur Aufführung gebracht sehen wollen. Noch kläglicher sieht es um die Vorwürfe aus, die man gegen Tieck wegen übertriebener Begünstigung des spanischen Dramas erhoben hat. Er fand, als er die Dramaturgie übernahm, auf dem Dresdner Theater Don Gutierre, Das Leben ein Traum, Donna Diana, Das öffentliche Geheimniß schon vor (ebenso die sich an das spanische Drama anlehnenden Stücke: Die Ahnfrau, Die Schuld, Das Bild, Der Leuchtthurm rc.). Er hat nur noch Den Stern von Sevilla, die Dame Kobold und Die Macht des Blutes (von Moreto) hier eingeführt. Man muß, um diese Verhältnisse richtig zu beurtheilen, hiermit vergleichen, was damals in Berlin für die Aufnahme des spanischen Dramas geschah. Hier waren in derselben Zeit Donna Diana, Oeffentliches Geheimniß, Schwere Wahl (nach Calderon), Es ist schlimmer als es

war (nach Calderon), Geheime Rache für geheimen Schimpf (nach Calderon), Die Tochter der Luft, Der Stern von Sevilla neu aufgenommen worden. Tieck ließ im Gegentheil alle Richtungen des Dramas und zwar mit einer Nachgiebigkeit zu, die es z. B. Theodor Hell gestattete, die Dresdner Bühne mit seinen Uebersetzungen aus dem Französischen zu überschwemmen.

Es unterliegt daher keinem Zweifel, daß wenn nach Tieck's Berufung nach Berlin dort der Sommernachtstraum in der altenglischen Bühneneinrichtung mit der Musik Mendelssohn's, sowie Antigone, König Oedipus und noch eine Anzahl altgriechischer Dramen mit annähernder antiker Bühneneinrichtung, ja selbst zwei seiner eignen Stücke: Der gestiefelte Kater und Der Blaubart, theils auf der öffentlichen, theils nur auf der Privatbühne des Königs zur Aufführung kamen, der Impuls hierzu weniger von Tieck, als von seinem königlichen Herrn und Freunde ausging. Wohl rief damals Heinrich Laube in seinem Organe: „Die Zeitung für die elegante Welt" nach der Vorstellung des Sommernachtstraums aus: „Himmel! was habe ich gelernt in der Vorstellung! Ich habe gelernt, daß man mit Dilettantismus in der praktisch angewendeten Literatur unberechenbaren Schaden anrichtet, daß man selbst ein so riesenhaftes Talent wie Shakespeare dem Skandale und zwar gerechtem Skandale preisgeben kann." Das Stück wurde nämlich bei der ersten Leipziger Aufführung (1844) von einer Parthei des Theaters grade so, wie einst Dame Kobold in Dresden, behandelt. Nichtsdestoweniger hat sich der Sommernachtstraum, allerdings mit durch Mendelssohn's Musik und die Ausstattung, bis heute auf der Bühne glänzend bewährt. Insbesondere in Dresden hat kein anderes Stück Shakespeare's, weder in einem einzigen Jahre, noch (bis 1862) in demselben Zeitraum eine gleich große Zahl von Wiederholungen gestattet. Es wurde im ersten Jahr 11 Mal und von 1844—1862 38 Mal wiederholt, während die höchste Zahl eines der übrigen Stücke von 1819—1862 50 nicht übersteigt. Laube konnte sich dieser Thatsache so wenig verschließen, daß er während seiner Direction des Leipziger Theaters den Sommernachtstraum, wenn auch noch immer nur widerwillig, mit Erfolg in sein Repertoire aufnahm.

Nach meinem Dafürhalten war der Einfluß Tieck's auf das Dresdner Theater ein wohlthätiger, und würde noch um vieles wohlthätiger gewesen sein, wenn er nicht durch Kabalen und Krankheit

vielfach gehemmt worden wäre. Gleichwohl ist es unrichtig, daß Tieck sich schon seit Anfang des vierten Jahrzehnts mürrisch vom Theater zurückgezogen habe. Das Dresdner Theater hatte unter Tieck seine wahre Blüthezeit, hier wirkten damals Kräfte wie Julius, Werdys, Burmeister, Karl Devrient, Mad. Schirmer, Julie Gley (spätere Rettich), Karl Becker, Elise Mevius, Ed. Meaubert, Emil Devrient und dessen Gattin, Pauli, Franziska Berg, Friedrich Porth, Karoline Bauer, Karl Weymar, Gustav Räder und schließlich (1841) Marie Bayer, theils neben-, theils nacheinander. Eine edle Natürlichkeit, ein behagliches Zusammenspiel, frei von jeder Effecthascherei, zeichnete damals die Darstellungen dieses Theaters aus. Tieck hatte den größten Antheil daran. Er war um die Erziehung, um die Ausbildung seiner Kräfte bemüht. Selbst Emil Devrient leugnete nicht, von ihm noch gelernt zu haben, Julie Rettich verdankte ihm einen Theil ihrer schauspielerischen Thätigkeit, und Friedrich Haase nennt sich aus einer späteren Zeit noch heute mit Stolz seinen Schüler.

Es darf aber nicht blos dem Abgang Tieck's zugeschrieben werden, daß sich der Ton und die Spielweise an diesem Theater mehr und mehr jetzt veränderte, daß sie sich mehr und mehr den Weimar'schen Grundsätzen annäherten. Es hing auch noch mit dem neuen prachtvollen Theater zusammen, welches Dresden damals erhielt, mit dem Absterben verschiedener, der alten realistischen Schule angehörenden Schauspieler, wie Werdys und Pauli, sowie endlich mit den durch die erleichterten Verkehrsmittel immer mehr überhandnehmenden Gastspielfahrten, welche die Entwicklung des von Gutzkow zwar entschieden bestrittenen, aber doch zugleich unter andrem Namen (dem des Matadorenthums) von ihm wieder anerkannten Virtuosenthums. Besonders aber mußte der große Ruf, dessen sich die Bühne des Wiener Burgtheaters schon seit den zwanziger Jahren erfreute, zur Folge haben, daß seine den Weimar'schen Grundsätzen vorzugsweise huldigende Spielweise sich auch auf die anderen Theater mit übertrug, was mich dieselbe etwas näher in Betracht zu ziehen nöthigt.

Schröder hatte in Wien, wo bisher eine seltsame Mischung gespreizter Affectation und brutaler Natürlichkeit geherrscht hatte, den Sinn für das Charakteristische und eine schöne, edle, warme Naturwahrheit geweckt und gefördert. Er war darin von Brockmann,

Müller, Lange, Weidner, Madame Sacco, Mademoiselle Nanny Jacquet, spätere Adamberger, gut unterstützt worden. Das höhere Lustspiel war nach dem Urtheile Meyer's sehr gut, das niedere vollkommen, das Trauerspiel befriedigend, mehr im Einzelnen jedoch, als im Ganzen. Es war zu gedehnt. Man verstand sich hier noch am wenigsten von der französischen Manier zu befreien. Brockmann, der nach Schröder's Abgange zur Direction berufen ward, that zwar sein Bestes, das Beispiel desselben weiter fruchtbar zu machen, er scheiterte aber an dem Widerstande des Ausschusses. Der Tod Joseph II. führte dann eine der italienischen Oper zugeneigte Geschmacksrichtung herbei, die finanziellen Nöthen des Unternehmens thaten das Uebrige. Im Jahre 1794 wurde das Burgtheater wieder verpachtet, und zwar an den Hofbankier Braun, als Vicedirector desselben. Des Versuchs, durch A. von Kotzebue eine neue Blüthe des Schauspiels herbeizuführen, ist schon gedacht worden. Er scheiterte ebenfalls wieder an den Kabalen der Schauspieler. Doch hat auch er sich damals, besonders durch die Anstellung von Frau Sophie Stollmer, der späteren Sophie Schröder, manche Verdienste erworben. Diese große Schauspielerin, welche, am 23. Februar 1781 geboren, die Tochter des Schauspielers Bürger war, trat zum ersten Mal bei der Tilly'schen Gesellschaft 1793 in Petersburg auf und heirathete nur zwei Jahre später den Schauspieldirector Stollmers in Reval. Von diesem geschieden, vermählte sie sich 1804 mit dem Tenoristen Schröder; später auch noch mit dem Schauspieler Kunst. — Das neue Jahrhundert sollte aber große Veränderungen in dem am Burgtheater herrschenden Geiste bewirken. Die Gebrüder Stephanie hatte endlich der Tod zur Ruhe gebracht. Grade jetzt, wo die Anhänger der alten französischen Geschmacksrichtung ausstarben, wurde wieder der Grund zu einer ähnlichen Richtung gelegt. Das Collin'sche Römerdrama ist weniger Ursache, als Folge dieses veränderten Geistes, der auf von Frankreich ausgehende Geschmackseinwirkungen zurückzuführen ist. Schreyvogel, der 1802 zum Theatersecretär ernannt worden war und zwei Jahre in Jena im Umgange mit Schiller verbracht hatte, wirkte zugleich im Geiste der Weimar'schen Ansichten und Schule. Er förderte nicht nur Collin, sondern führte auch mehrere Schiller'sche und Goethe'sche Stücke auf der Bühne des Burgtheaters ein. Als er 1804 dasselbe wieder verließ, war die neue Richtung schon so in Fluß gekommen,

daß es hierzu zunächst seiner nicht mehr bedurfte. Nun aber trat der Einfluß der Romantiker hinzu, welche, wie wir gesehen, grade in ihrer extremsten Richtung so rasch Boden in Wien gewannen. Schreyvogel selbst war von ihnen so eingenommen, daß er Grillparzer noch mehr in die Bahn des Romanticismus hineindrängte. Er war 1817 auf's Neue zum Secretär des Hofburgtheaters ernannt worden. Die artistische Direction wurde fast ganz seinen Händen vertraut. Er hat Alles gethan, um dieselbe, so weit es in seiner Natur und Macht lag, zu einer Epoche des Glanzes zu machen. Es ist ihm sogar gelungen, wieder eine neue Schule der Schauspielkunst zu begründen. Bei dem Bestreben, die Weimar'sche Schule weiter zu führen und zu entwickeln, und bei seiner Vorliebe für das spanische Drama war eine einseitige Richtung fast unausbleiblich. Schreyvogel wollte zwar die Spanier eben so wenig wie Shakespeare unverändert auf der Bühne zulassen. Allein der schädliche Einfluß der ersteren auf die deutsche Schauspielkunst lag nicht sowohl in dem Abweichenden der Sitten und Weltanschauung, als in der sprachlichen Form und Behandlung, die sie dem Drama gegeben, an denen Schreyvogel und die von ihm begünstigten Bühnenbearbeiter des spanischen Dramas doch grade festhielten, und die auch von deutschen Dramatikern wie Müllner, Houwald, Grillparzer, Zedlitz nachgeahmt wurden. Goethe hat Calderon den theatralischesten aller dramatischen Dichter genannt und in Bezug auf Kenntniß der Bühne weit über Shakespeare gestellt. Dieses Urtheil, welches oft wiederholt worden ist, würde, falls es ganz richtig wäre, doch nur beweisen, daß sich das Theatralische nicht immer mit dem Dramatischen deckt. Nicht als ob Calderon nicht auch ein großer dramatischer, ja tragischer Dichter gewesen wäre, aber kaum noch ein Andrer hat wie er einen so großen Mißbrauch von den musikalisch-lyrischen Elementen der Sprache und Rede zu declamatorisch-theatralischen Zwecken gemacht. Seine Reflexionen und Erzählungen nehmen sich nicht selten gradezu wie eingelegte Arien und Musikstücke aus. Für die Recitation des deutschen Dramas mußte aber schon die Verwendung der kurzen Trochäen verhängnißvoll werden, die zu einem musikalischen Vortrage einluden. Es war ein Glück, daß das Prosalustspiel ein Gegengewicht gegen diese Verlockungen bot, was nicht nur die neue musikalische, gesangsartige Vortragsweise auf das ernste und Versdrama einschränkte, sondern auch überhaupt verhinderte, daß die-

selbe allzusehr zur Manier ward. Es bildete sich aber doch damals das Vorurtheil aus, daß für den Vers und das höhere Drama der natürliche Ton der Rede nicht ausreichend sei. Man glaubte, daß die ideale Erhebung des Tons, welche beide unzweifelhaft fordern, mit der Natürlichkeit desselben nicht verträglich sei, so daß der Schauspieler, wenn er Verse sprach, ein anderer Mensch als derjenige glaubte werden zu müssen, der sich in Prosa ausdrückte. Diese Unnatürlichkeit des Tons, der nun bei einzelnen Darstellern meist nur aus dem Halse, nicht aus dem Herzen, der Leidenschaft, der Empfindung, der eigenthümlichen Natur des darzustellenden Charakters kam, wurde zu einem der hauptsächlichsten Merkmale des hohen Stils im Drama gemacht. Selbst noch heute liegt ein großer Theil unserer im Uebrigen naturalistischen Schauspieler hier im Bann der sich dadurch ausbildenden Tradition. Sie sind natürlich im Lustspiel und im Prosadrama und werden unnatürlich und conventionell, sobald sie einen Vers in den Mund nehmen. Der Schauspieler soll aber im Versdrama grade so natürlich sein wie im Lustspiel, nur seine Natur soll sich erhöhen, wie es der Charakter der darzustellenden Person und Situation und der Charakter der darzustellenden Dichtung fordert.

Diese conventionelle musikalische Vortragsweise hat sich nun aber vorzugsweise unter dem Einflusse Schreyvogel's ausgebildet. Die Schauspielerin Rettich (geb. Gley), von der Tieck, ehe sie 1830 nach Wien ging, sagen konnte: „Ihr Ton ist der Ton der Natur, rein und voll, ganz Natur", hatte nach dreijährigem Aufenthalte daselbst so viel von diesem Vorzuge eingebüßt, daß man darüber in Dresden ganz betroffen war. Später artete die Vortragsweise dieser großen Darstellerin in ihren musikalisch malenden Neigungen so zur Manier aus, daß man von ihr spottweise sagte, sie sei bei den Worten: „Ich liebe dich bis in das Grab" mit ihrer Stimme selbst bis in dieses herabgestiegen. Ganz frei von derselben waren in der Tragödie in Wien wohl damals nur Wenige. Hiervon abgesehen, bot das Burgtheater freilich ein Ensemble, wie es in Deutschland sonst nirgend zu finden war; Ochsenheimer, Korn, Koberwein, Costenoble, Töpfer, Kettel, Anschütz, Wilhelmi, Fichtner, Ludwig Löwe, Sophie Schröder, Sophie Müller, Julie Rettich, Karoline Müller, Therese Peche gehörten ihm an. Das Hofburgtheater wurde damals zur ersten deutschen Bühne ge-

macht. Ein Rang, den es trotz aller Wandlungen der Zeit nicht wieder verloren hat.

Die hier gepflegte idealistische, nur zu sehr auf die äußeren sinnlichen Reize der Declamation abzielende Richtung der Schauspielkunst, welche so sehr in Formalismus und Conventionalismus zu gerathen Gefahr lief, mußte nun eben der Bedeutung wegen, die sie durch einen Verein so vieler ausgezeichneter Talente gewonnen, einen großen Einfluß auch auf die übrigen größeren Theater Deutschlands ausüben, auf denen der Boden dafür ohnedies durch die über ganz Deutschland verstreuten Anhänger der Weimar'schen Schule vorbereitet war. Ueberhaupt mußte der Zug zum Idealen wohl in der Zeit liegen, da einige der bedeutendsten Schauspieler, die wie Emil Devrient in ihrer Jugend unter der Einwirkung der Hamburger Schule gestanden hatten, sich mehr und mehr dazu neigten. In Dresden ist übrigens der Einfluß der Wiener Schule durch das zweite Engagement von Julie Rettich (1833—35) gradezu nachweisbar. Doch waren hier auch Franziska Berg, Karoline Bauer, Weymar dazu disponirt, wie später Marie Bayer und Winger. Hier bildete sich daher ein der idealistischen Richtung entsprechendes, sich aber lange von Manier möglichst freihaltendes Ensemble aus, welches im 5. Jahrzehnt für dieses Theater eine neue Epoche des Glanzes bedeutet. Selbst Eduard Devrient, obschon er theoretisch ganz auf der Seite der Hamburger Schule steht, fügte sich in dasselbe ein. Um dieser in der Praxis wahrhaft angehören zu können, war er ja überhaupt ein zu sehr mit dem Verstande arbeitender Schauspieler. Es fehlte seinen zum Theil sehr tüchtigen Leistungen fast immer an jener unbefangenen Unmittelbarkeit, welche die nothwendige Voraussetzung einer wahren, warmen und schönen Natürlichkeit ist. Beides war dagegen mit dem Idealismus einer Schauspielerin wie Marie Bayer auf's schönste verbunden.

Eßlair, der seinen Ausgang von dem trefflichen Liebich'schen Theater in Prag nahm und, um mit Ed. Devrient's Worten zu reden, gleich der großen Sophie Schröder den Vorzug hatte, daß die idealistische Form seines Spiels immer unmittelbar aus der Natur hervorging und eines lebenswarmen Inhalts daher niemals entbehrte, führte die glänzendste Epoche des Münchner Hoftheaters herbei.

München gehörte zu denjenigen deutschen Städten, in denen

das Schauspiel am frühesten eine Organisation gewann, von der aus eine stetige Entwicklung bis auf die Gegenwart möglich wurde. Schon 1776 hatte der Churbaiersche Hofmusik-Intendant Graf Joseph Anton von Seeau die Oberdirection des Nieser'schen Theaters übernommen. Die Uebersiedelung des neuen Churfürsten Maximilian III. von Mannheim nach München führte aber die Auflösung dieser Gesellschaft herbei, an deren Stelle nun die Marchand'sche trat. Graf Seeau wurde Intendant des neuen Hof- und Nationaltheaters.

Theobald Marchand, geb. 1741 zu Straßburg, trat 1769 in Mainz als Schauspieler zur Sebastiani'schen Truppe, die er schon im folgenden Jahre selbst übernahm. Er gewann den Ruf, einer der bedeutendsten Bühnendirectoren der Zeit zu sein. Auch führte er in Mainz, Straßburg und Frankfurt a. M. eine gewisse Blüthe der Theaterzustände herbei. Von Frankfurt aus scheint, wie wir schon sahen, die französische Operette vornehmlich in Deutschland in Aufnahme gekommen zu sein, und zwar durch die aus Goethe's Dichtung und Wahrheit bekannte Truppe, an deren Spitze anfänglich die Directoren L'Hôte und Bersac, später aber Renaud standen. Noch später wurde besonders die Gesellschaft des Claude Barizon wichtig dafür. Auch Marchand, der möglicher Weise ein geborner Franzose war, begünstigte wieder vorwiegend die französische Operette, doch auch die deutsche Operette und Oper übersah er nicht ganz, wie Wieland's Alceste ja wiederholt von ihm aufgeführt worden ist, wogegen das deutsche Schauspiel, wenigstens in seinen bedeutendsten Erscheinungen, von ihm vernachlässigt wurde. Er war 1776 zu Mannheim in churpfälzische Dienste getreten und übernahm nun mit zum Theil tüchtigen Kräften die artistische Leitung des neuen Theaters.

Franz Marius Babo, der als Theatersecretär mit ihm nach München gekommen war, scheint sich hier indeß bald vom Theater zurückgezogen zu haben, das nach den Kritiken der Zeit den erwarteten Aufschwung nicht nahm. 1793 trat Marchand, nachdem ihm dies nahe gelegt worden war, von der artistischen Direction zurück. Der Schauspieler Lambrecht übernahm dessen Stelle neben einem nach dem Vorbilde des Wiener Burgtheaters gebildeten Ausschusse. Er wurde jedoch schon 1795 durch den Schauspieler Zuccarini ersetzt. Am 13. März wurden dem inzwischen zum Censurrath und Geheim-Secretär beförderten Franz Babo an der Spitze einer dafür

eingesetzten Commission die Geschäfte der Intendanz an des kranken Seeau Stelle übertragen, der zwölf Tage später schon starb. Babo erfaßte seine Aufgabe mit Eifer und Ernst. Er erwirkte die Aufhebung des Verbots der vaterländischen Dichtungen, theilte aber mit der früheren Bühnenleitung die Abneigung gegen die Schiller'schen Dramen. Die übermäßige Begünstigung Kotzebue'scher und Ziegler'scher Stücke erklärt sich wohl aus der unerläßlichen Rücksicht auf die Kassenverhältnisse, obschon es grade die Aufgabe eines Theaters, welches Anspruch auf künstlerische Bedeutung erhebt, sein sollte, auch diese Zwecke nur durch künstlerische Mittel zu erstreben. 1805 wurde Babo zum wirklichen Intendanten erhoben. Nur fünf Jahre später war es aber schon dem Oekonomierath Delamotte, sich an seine Stelle zu setzen, gelungen. Dieser verstärkte das Personal durch einige bedeutende Kräfte, von denen das Ehepaar Wohlbrück, Margarethe Lang und deren später als Komiker beliebter Gatte Carl genannt werden mögen. 1812 entstand in dem neuerbauten Isarthortheater eine nicht unbedeutende Concurrenz, besonders nachdem Carl es 1822 übernommen hatte. 1818 wurde das inzwischen erbaute neue Theater eröffnet, welches jedoch 1823 schon wieder abbrannte. Kurz vorher (1817) war Vespermann an Wohlbrück's Stelle getreten, bald darauf in Charlotte Pfeiffer eine junge Kraft für das Tragische und 1820 in Eßlair ein bedeutender Heldenspieler gewonnen worden. Die Intendanz lief damals durch verschiedene Hände, bis sich unter dem 1824 an diese Stelle tretenden Freiherrn von Poisl die Verhältnisse wieder festigten. Das wiederaufgebaute Theater wurde 1825 eröffnet. Der Tod Maximilian I. zog bedeutende Veränderungen im Personale nach sich. Auch Charlotte Pfeiffer ging damals ab (1826). Amalie Stubenrauch und Charlotte von Hagn (1826) wurden gewonnen. 1831 trat Sophie Schröder hinzu. Es war die Glanzzeit des Münchner Theaters. Man scheint dies indeß keineswegs Poisl beigemessen zu haben, da er 1833 seiner Stelle enthoben und Küstner berufen wurde. Die finanziellen Verhältnisse des Theaters scheinen dabei mit maßgebend gewesen zu sein, besonders das Ballet hatte ungeheure Summen verschlungen.

Karl Theodor Küstner, geb. 26. November 1784 zu Leipzig, gest. ebenda am 28. October 1864, hatte sich nur aus Liebe zur Sache dem Theater gewidmet und durch die Hebung der Bühne seiner

Vaterstadt, der er in der selbstlosesten Weise von 1817—1828 vorstand, einen bedeutenden Ruf erworben. Hier wirkten unter Anderen die Schwestern Böhler, Frau Miedke, Ferd. Löwe, Genast, Emil Devrient und der als Regisseur von München berufene Wohlbrück in einem trefflichen Ensemble zusammen. Die Leipziger Bühne gehörte damals zu den besten Deutschlands. Gleichwohl scheiterte die Fortdauer dieser Direction, die man auf jede Art hätte festhalten sollen, an dem kleinlichen Geist der Behörde, die die Uneigennützigkeit und Fähigkeit Küstner's nicht zu schätzen verstand. Der Darmstädter Hof, welcher 1830 sein Theater zu reformiren und besonders das Schauspiel zu heben beabsichtigte, allerdings aber auch die finanzielle Seite des Unternehmens verbessern wollte, das durch die bisherige Opernwirthschaft große Opfer gekostet hatte, berief hierzu Küstner, ein Verhältniß, welches von nur kurzer Dauer war, weil der Hof nun plötzlich zu dem System einer übertriebenen Sparsamkeit überging war und der Schwierigkeit, welche mit einer so plötzlichen Umbiegung des Geschmacks nothwendig verbunden ist, nicht genug Rechnung trug. Dies hielt Ludwig I. nicht ab, obschon er Aehnliches, doch mit mehr Einsicht bezweckte, grade Küstner zu berufen, der sich seine Zufriedenheit auch in dem Grade erwarb, daß er ihn 1837 in den Adelstand erhob. Küstner war übrigens in München keineswegs vom Glück begünstigt; grade im Moment seines Amtsantritts wurde Charlotte von Hagn contractbrüchig und 1836 trat auch noch die pensionsfähig gewordene Sophie Schröder von der Münchner Bühne zurück, 1837 starb Vespermann und Eßlair mußte ebenfalls krankheitshalber die Bühne verlassen. — Eduard Devrient behauptet freilich, daß Küstner in München nichts weiter, als den höfischen Bureaukratismus eines Hofintendanten erlernt und ihn die Erhebung in den Adelstand keineswegs nobler gemacht habe. Aber sollte ein Mann, welcher der Kunst durch viele Jahre Opfer gebracht, wirklich von Natur so unedel beanlagt gewesen sein? Franz Grandaur (in seiner Chronik des Münchner Theaters) bestätigt, daß „abgesehen von einer zuweilen lästig werdenden Selbstgefälligkeit" die Küstner'sche Darstellung in seiner Rechtfertigungsschrift „Vier und Dreißig Jahre meiner Theaterleitung" nie Unwahres enthalte. Nur klagt er, daß Küstner dem Geschmack des Publikums allzusehr nachgegeben, zu sehr auf Kassenerfolge gesehen und sein Gebahren hierbei

allerdings zuweilen den Charakter einer halb ärgerlichen, halb lächerlichen Kleinigkeitskrämerei erhalten habe. Indessen gewann er doch Darsteller wie Jost, das Ehepaar Dahn, Helmine Sulzer, das Ehepaar Schenk und den Komiker Anton Römbock, und was sein Repertoir betrifft, so zeigen sich neben Raupach und der Birch-Pfeiffer, die diese Periode beherrschten, Stücke von Shakespeare, Grillparzer, Schenk, Auffenberg, Halm, Bauernfeld, der Prinzeß Amalia von Sachsen, Raimund und Gutzkow als neu. — Sein Ruf hatte wenigstens damals noch gewiß nicht gelitten, da er 1842 nach Berlin verlangt wurde.

Er soll hier bei seinem Amtsantritte geäußert haben: „Ich weiß sehr wohl, daß ich einen Augiasstall zu säubern habe —" d. h. er fand Zustände vor, die einer Reorganisation dringend bedurften, und vor Allem war ihm, die finanzielle Seite des Instituts in's Auge zu fassen, zur Pflicht gemacht. Küstner mußte daher sehr Vielen sofort als mißliebige Person erscheinen, und seine Persönlichkeit war keineswegs dies zu mildern geeignet. Er mußte gewärtig sein, daß man all seine Fehler und Schwächen an's Licht ziehen und von jeder seiner Maßregeln die Schattenseite hervorheben werde. Ed. Devrient wirft ihm z. B. nichts Geringeres vor, als durch Einführung der Claque und durch Bestechung der Journalistik die Corruption des Theaters in Berlin begründet zu haben — „und that er das, so war's ein groß Vergehen!" Allein eine Stelle in Ed. Devrient's Darstellung läßt mich befürchten, daß bei diesem Urtheile doch etwas persönliche Animosität mit im Spiele gewesen sein dürfte. „Nachdem Seydelmann gestorben — heißt es hier — beförderte er Eduard Devrients Entlassung, welche dieser, um einen Ruf in Dresden anzunehmen, 1844 beharrlich erbat, da er nach 25 Dienstjahren jetzt alle Hoffnung aufgegeben, am Berliner Hoftheater gedeihliche Kunstzustände zu erleben." Sollte man aus diesem auf Schrauben gestellten Satz nicht schließen dürfen, daß Ed. Devrient nur seine Entlassung erbat, weil er die ihm nach 25jähriger Dienstzeit nach seiner Meinung zukommende erledigte Seydelmann'sche oder eine ähnliche Stellung nicht zu erlangen vermochte? oder auch deshalb, um einen letzten Trumpf dafür auszuspielen? Denn lange zogen sich, wie die Dresdner Acten beweisen, die Verhandlungen trotz der „Beförderung" Küstner's hin. — Küstner gewann damals in Döring, Hendrichs, Dessoir, Lietke eine Reihe Kräfte, auf die man noch später in Berlin zum Theil

großen Werth gelegt hat. Auch das Engagement der Birch-Pfeiffer, welche nun allerdings ganz in Raupach's bevorzugte Stellung trat, fällt in jene Zeit. — Die vielangefochtene Direction Küstner's erlangte 1851 durch den Rücktritt desselben ihr Ende. Er vermachte dem deutschen Theater den von ihm geschaffenen Bühnencartellverein und den Bühnenschriftstellern die Einführung der Tantième (die, wenn sie auch nach meinem Urtheil in ihren Folgen mehr nachtheilig, als nützlich gewirkt hat, doch jedenfalls gut gemeint war). Später gab er noch die schon oben erwähnte Rechtfertigungsschrift und mehrere Bände einer sehr brauchbaren Theaterstatistik heraus. Der als Retter der durch ihn „heruntergebrachten" Bühne erkorene neue General-Intendant war der Freiherr von Hülsen.

Auf die übrigen Theater, von denen die größeren fast alle, wenn auch nur vorübergehend, eine Zeit des Glanzes hatten, sei es durch das Verdienst einzelner Directoren, sei es durch das zufällige Zusammentreffen einiger ausgezeichneter Talente, ist hier nicht Raum näher einzugehen. Der Soden'schen Direction des Bamberger Theaters ist schon gedacht worden. Es wurde 1810 von Franz von Holbein übernommen, unter dem die 1782 geborene Marie Johanna Renner, Tochter der Eva Brochard glänzte, die, von der Marchand'schen Gesellschaft ausgegangen, eine Zierde der Hamburger und Münchner Bühne (unter Seeau und Babo), besonders in naiven Rollen gewesen war. In Prag hatte Liebich's Regie (von 1792 an) einen trefflichen Zustand der Bühne geschaffen. 1806 wurde er mit der Direction des ständischen Theaters betraut. Hier zeichneten sich Eßlair, Bayer, Polowsky, Tilly, Allram, Schmelka, Wilhelmi und die Damen Liebich, Allram, die beiden Böhler und Karoline Brand (später die Gattin C. M. v. Weber's) aus. Auch Sophie Schröder und Ludwig Löwe gehörten dieser Bühne für kurze Zeit an. 1820 übernahm Holbein die Direction. Er hatte als Guitarrenspieler begonnen, war dann Schauspieler und der Gatte einer Gräfin Lichtenau geworden, welche ihn adeln ließ. Von dieser geschieden, übernahm er die Leitung des Wiedner Theaters zu Wien, dann die des Theaters in Bamberg, brachte hierauf mit Frau Renner zwei Jahre auf Gastfahrten zu, um nun die Direction des Theaters in Hannover (1816) zu übernehmen, von wo er nun eben, immer mit Frau Renner, nach Prag kam, 1825 aber nach Hannover zurückging.

Hier machte der Charakterspieler Paulmann viel Aufsehen, der dann an das Cassler Theater ging, das eben unter Seydelmann seine Blüthezeit hatte, zu deren Herbeiführung besonders Ferdinand Löwe, Rhode, Ludwig Löwe, Gaßmann und Karoline Lindner viel beitrugen. Die letztere glänzte mit ihrem Talent für anmuthige poetische Rollen, mit ihrem vom Herzen kommenden und zum Herzen gehenden Ausdruck auch neben Weidner in Frankfurt a. M. In Stuttgart erzielte die Direction des Intendanten von Wächter einiges Aufsehen, von 1807—1814 und von 1816—20. Hier glänzte damals Eßlair, der 1814 gewonnen wurde, neben den Schauspielern Pauli, Boß, Lambert, Miedke und den Damen Mevius, Brede, Boß. Später (1829) führte die Regie Seydelmann's, sowie die Erscheinungen der Stubenrauch und Peche neuen Glanz hier herbei. — Die Direction Klingemann's in Braunschweig ist schon berührt worden. Er wirkte zunächst 1813 als Regisseur und Dramaturg an der Wolter'schen Gesellschaft daselbst, was 1818 zur Gründung eines Nationaltheaters führte, welches der Hof subventionirte. Klingemann ward Director. Unter ihm glänzten Haake, Günther, Carl und Emil Devrient, Klingemann's Frau und Frau Schmidt. 1826 wurde das Nationaltheater in ein Hoftheater verwandelt, was aber bald zu Reibungen führte. Das Hamburger Theater hatte sich nach Schröder's Abgang nicht wieder erholen wollen, so daß dieser in der Meinung, das Unternehmen retten zu können, noch einmal, aber im ungünstigsten Momente, 1811, eintrat. 1812 übernahm Herzfeld die Direction. 1815 trat Schmidt dazu. Sie hielten so viel als möglich an den Schröder'schen Traditionen fest, ohne doch das dafür Brauchbare, den höheren Schwung und Ausdruck, der der Natürlichkeit Haltung und Styl verlieh, und die auch schon Schröder besessen hatte, von der Weimar'schen Schule abzuweisen. Hier vereinigten sich außer den beiden Genannten Lenz, Jacoby, Gloy, Weiß, Lebrün und die Damen Lenz, Lebrün und Le Gay (die spätere Mad. Dahn) zu einem vorzüglichen Ensemble. 1829 trat auch vorübergehend Emil Devrient mit seiner Gattin hinzu. Wenige Jahre früher war Herzfeld gestorben und Lebrün für ihn 1826—1836 in die Direction getreten. Baison, Fräul. Enghaus, Theodor Döring wurden gewonnen. 1836 trat Mühling in die Direction ein und 1840 der Tenorist Cornet für den

ausscheidenden Schmidt. 1843 eröffnete aber Maurice das Thaliatheater mit gutem Erfolg. 1846 wurde unter Baison und Wurda eine Vereinigung beider Theater versucht. 1849 trat Maurice an Wurda's Stelle. Unter ihm begann Fräul. Würzburg, spätere Madame Gabillon, und Marie Seebach (Niemann) ihre ruhmreiche Laufbahn. Heinrich Marr, einer der trefflichsten Charakterdarsteller, welcher die Regie eine Zeit lang geleitet, ging dann nach Leipzig, wo er unter Dr. Schmidt als Regisseur wieder ein gutes Ensemble herstellte, bei welchem Joseph Wagner, Meixner und die Damen Baumeister und Günther-Bachmann betheiligt waren. Ueber das Immermann'sche Unternehmen, welches eine interessante Episode in der Geschichte des deutschen Theaters bildet, hat das Nöthige schon von mir gesagt werden können.

Die veränderte Richtung des Geistes, welche um die Mitte des Jahrhunderts hervortrat, sollte auf die Theater und die Schauspielkunst nicht ohne Einfluß bleiben. Schon der Bau einiger glänzender Schauspielhäuser, wie das Dresdner, mußte zu einer reicheren Ausstattung, zu einem größeren Toiletten- und Costümluxus drängen. Nun aber trat noch der Realismus der Zeit, der Zug nach dem Ueberraschenden und Pikanten, doch auch nach der größeren Natur- und historischen Wahrheit, der Sinn für das Malerische der Scene hinzu. Das Costüm-, Decorations-, Maschinerie- und Beleuchtungswesen der Bühne nahm einen ganz außerordentlichen Aufschwung. Aber merkwürdig genug, er machte die Bühne nur schwerfälliger. Am meisten trugen hierzu die geschlossenen Zimmerdecorationen mit ihrem reichen Mobiliar und die durchbrochenen landschaftlichen Prospecte bei, die eine rasche Verwandlung der Scene unmöglich machten. Man kam auf die Auskunft des Zwischenvorhangs, und da dieser nothwendig als Uebelstand empfunden werden mußte, so wurden die Dichter wieder zur Vereinfachung des Schauplatzes gedrängt. Dies Alles wirkte aber auch auf den Vortrag und die Spielweise der Schauspieler ein. Das Spiel sollte immer mehr den Schein eines wirklichen Vorfalls gewinnen. Es sollte womöglich nichts von der Absicht auf den Zuschauer verrathen. Die Grundsätze der Malerei wurden immer mehr in Anwendung auf die Bühne gebracht, und wie jene in der Bewegung und Anordnung freier und reicher als die Plastik sein kann, so sollte dies nun auch die Bühnenkunst, sie sollte reicher, bewegter,

und in der Bewegung mannichfaltiger werden und dabei jederzeit malerisch wirken. Doch dies nicht allein. Auch der Dichtung sollte dabei ihr Recht werden, sie sollte zu charakteristischerer, stimmungsvollerer Darstellung kommen. Das Ganze des Zusammenspiels wurde entschiedner in's Auge gefaßt; im Einzelnen aber die charakteristische, auf den Totaleindruck des Ganzen und auf die Natur- und Lebenswahrheit gerichtete Individualisirung. Diese Individualisirungskunst wurde jetzt zur vornehmsten Aufgabe des Schauspielers. Doch erreichten nur wenige wahre Bedeutung darin.

Inzwischen bildete sich dieses Alles doch ganz allmählich, theil- und schrittweise aus schon weil diese neue Richtung mit großen Hindernissen zu kämpfen hatte. Zunächst hielten viele Theater schon wegen der Kosten an der alten einfacheren und daher billigeren Darstellungsweise fest. Dann fehlte es auch an der Freiheit des Geistes, die neue nach ihrer wahren künstlerischen Bedeutung zu würdigen und in ihr zu erfassen. Es geschah meist nur ganz äußerlich, ja selbst roh. Die älteren Schauspieler wollten die ihnen geläufigere und bequemere Spielweise nicht aufgeben, unter den jüngeren fehlte es an Talenten. Die neue realistische Schule war zuerst im Romane aufgetreten. Dickens, Tackeray, Balzac waren dafür epochemachend. Auch die Dorfgeschichte war davon ein Symptom. In Frankreich leitete das Salonstück und das neue sociale Drama diese neue Richtung auf der Bühne ein. In Deutschland traten kurz nacheinander drei Männer für sie auf und hervor, welche sich als Bühnenleiter einen großen Ruf, zum Theil auch wahre Verdienste erwarben: Laube, Dingelstedt, Eduard Devrient. Der letztere ging in seiner Geschichte der Schauspielkunst gewissermaßen als Bahnbrecher voraus, indem er darin für Naturwahrheit und einheitliches Zusammenspiel eintrat und den Idealismus der Weimar'schen Schule, sowie überhaupt den poetischen Idealismus auf der Bühne bekämpfte. Praktisch gingen ihm aber jene beiden anderen Männer voran, die hierzu vielleicht auch begabter als er waren, der sein ganzes Leben in einer engen, pedantischen Auffassung vom Zwecke des Dramas und von dem Verhältniß von Dichtung und Bühne befangen blieb. Praktisch war jedenfalls Laube der weitaus bedeutendste, wenn auch Dingelstedt gelegentlich mehr Schwung, eine größere Tiefe, einen feineren Geschmack zu erkennen gab. Laube übernahm am 1. Januar 1850 die Leitung des Wiener Hofburgtheaters, Dingelstedt am 1. Fe-

bruar 1851 die Leitung des Münchner Hoftheaters und Ed. Devrient im Oct. 1852 die Leitung des Karlsruher Hoftheaters. In Wien hatten die Nachfolger Schreyvogel's, Deinhardstein und Holbein, gewissermaßen noch von seiner großen Hinterlassenschaft gezehrt. Das Burgtheater hatte noch immer einen großen Ruf und bedeutende Kräfte, erst kürzlich waren die Wildauer und Dawison noch hinzugetreten. Eine Verjüngung und Consolidirung des Unternehmens war aber gleichwohl geboten. In München hatten nach Küstner's Abgange zunächst Eduard Graf von Yrsch (von 1842—44) und Major August Freiherr von Frays, dieser ohne genügende Sachkenntniß, (von 1844 bis 1851) dem Theater vorgestanden. In Karlsruhe hatte das Theater unter Auffenberg (bis 1849) eine gewisse Blüthe gezeitigt, welche durch die Revolution unterbrochen wurde.

Laube hat sich in seiner Theaterleitung als ein bedeutender Praktiker bewährt. Er erscheint auch als solcher in seinen dramaturgischen Schriften. Dennoch halte ich ihn als Theoretiker noch für bedeutender, was ich schon auszudrücken suchte, als ich sagte, daß seine Geschichte des Burgtheaters und des Norddeutschen Theaters zuletzt auf eine Rechtfertigung und Verherrlichung seiner Theaterleitungen hinauslaufe. Ich finde nämlich, daß er die in diesen Schriften entwickelten Grundsätze, die ich in der Hauptsache theile, nicht so vollständig in der Praxis durchgeführt hat, als er selbst hier zu glauben scheint. Das zwar, was Laube als das Ideal dessen bezeichnet, was er im Burgtheater erreichen wollte: „Bleibe ein Jahr in Wien und du wirst im Burgtheater Alles sehen, was die deutsche Literatur seit einem Jahrhundert Classisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen" — und was er doch selbst nur annähernd erreicht zu haben behauptet, will ich in keiner Weise anfechten. Dagegen bin ich der Meinung, daß er für die Tragödie höheren Styls nicht das gethan hat, was er dafür gethan zu haben glaubt, wogegen er für das Lustspiel, das Conversationsstück und das sociale Drama sicher sehr Fruchtbares und Bedeutendes leistete.

„Für mich — heißt es S. 122 seines Norddeutschen Theaters — ist die Darstellung des Menschen auf der Bühne die Hauptsache. — Für mich haben Lessing und Schröder das Gesetzbuch unserer Schauspielkunst angelegt, ich halte es für unseren Beruf, dieses Gesetzbuch zu achten, einzuführen und weiterzuführen. — Innerhalb dieser Weiterführung soll unsere Aufmerksamkeit darauf gerichtet sein,

neue Richtungen streng zu prüfen, streng dahin zu prüfen, ob sie der Schauspielkunst wirklich Erweiterungen bieten, und ob diese Erweiterungen unseren Grundregeln widersprechen oder entsprechen. Wenn sie ihnen entsprechen, so sollen sie willkommen geheißen und gefördert werden. Wenn sie ihnen nur nicht widersprechen, so soll ihre Ausbildung nicht behindert, wohl aber sorgsam bewacht werden. Wenn sie ihm widersprechen, so sollen sie abgewiesen werden. Aber auch in dieser Abweisung soll gewissenhaft geprüft werden, aus welchen Quellen sie entsprungen sind. Und wenn diese Quellen werthvoll, dann soll alle Anstrengung gemacht werden, den guten Ursprung gefährlicher Lehren in organische Wege zu leiten, damit die Güte des Ursprungs unserem Principe der Wahrhaftigkeit zur Förderung gereiche. Dies gilt für die Weimar'sche Schule. Ein großer poetischer Inhalt war hier der Ursprung, eine übertreibende Leitung brachte die Gefahr. Die Leitung fand statt in sogenannt antikem Sinn und in conventionell französischen Formen. Der antike Sinn bringt für uns unwahre Motive mit sich, und jene conventionellen französischen Formen beschränken den lebensvoll wahrhaftigen Ausdruck über Gebühr, das heißt über die Art und Kraft der Empfindung hinaus, welche unserem nationalen Wesen zusteht. Bei dieser Weimar'schen Schule aber, der wichtigsten seit Lessing und Schröder, steht es außer Frage, daß die Quelle und der Ursprung höchlichst zu achten sind. Sie bergen einen neuen Inhalt, eine Erweiterung und Erhöhung unsrer Poesie, welche über Lessing hinausreichen. Wenn wir nun die Uebertragung dieses großen Inhalts auf die Bühne für übertreibend und der Wahrhaftigkeit für abträglich halten, dann steht die dramaturgische Aufgabe vor der Frage: Wie kann die gefährliche Lehre guten Ursprunges unserm Principe der Wahrhaftigkeit doch so organisch einverleibt werden, daß sie der Entwicklung des Schauspiels zum Vortheile gereicht? Dies ist bei der Tragödie in's Werk zu setzen. Und nur in der Tragödie bedeutete Weimar viel; im Lust- und Schauspiele bedeutete es nichts. Die Dichtungen Schiller's und Goethe's haben uns höhere Blicke geschenkt, haben Gedanken und Empfindungen populär gemacht, welche den Gebildeten beglücken und selbst den gewöhnlichen Menschen erheben. Diese neu gewonnene Erhebung soll und kann der Bühne erhalten bleiben. Sie bleibt ihr nicht erhalten, wenn in Weimar'scher Manier blos gesangsmäßig declamirt wird. Dabei drängt sich dem Zuhörer der Gedanke auf, daß der declamirende Schauspieler nur ein tönendes Erz und eine klingende Schelle ist. Sie wird aber erhalten, wenn der Schauspieler so spricht, daß die Rede erkennbar einem vollen Verständnisse der Worte entspringt. Dies Verständniß entfernt ein leeres oder unwahres Pathos. In Sachen der Erscheinung, welche Goethe in seiner Vorneigung für Plastik so stark betonte, ist gemessene und edle Haltung dankbar aufzunehmen. Diese Haltung und Bewegung soll aber nicht wie ein aparter Selbstzweck auftreten, sondern sie soll sich unterordnen und anpassen. Die innere Bewegung ist mächtiger; die äußere muß ihr folgen. Sie soll ihr nicht unschön folgen, aber auch nicht absichtlich schön, nicht ohne Zusammenhang mit der Seele der Situation, also nicht künstlich schön. Letzteres geschah offenbar in Weimar."

Nach den Eindrücken, die ich von dem Laube'schen Theater in

Leipzig empfangen, muß ich nun aber bekennen, daß er in der Praxis nicht ganz erzielte, was hier in Aussicht gestellt wird. Auch sein Theater litt darunter, daß die Schauspieler im Trauerspiele, besonders im Versdrama, nach einem andern Princip, als in dem übrigen Drama zu sprechen und zu spielen pflegten. Das Gesangmäßige war zwar verschwunden, der Ton auch nicht grade unnatürlich; der ganze Vortrag aber doch um vieles lebloser, formeller, ja conventioneller. Dies lag vielleicht daran, daß Laube im Ganzen mehr Gewicht auf die verständnißvolle Richtigkeit, als auf den charakteristischen Ausdruck der Rede und des Spiels der Tragödie legte. — Decoration und Scenerie stellte Laube mit Recht erst in zweite Linie, vielleicht aber widmete er ihr doch etwas zu wenig Aufmerksamkeit. Was er über die Erziehung des Schauspielers sagt, ist sehr zu beherzigen, wobei ich dahingestellt lasse, wie groß das praktische Verdienst seines Vortragslehrers gewesen ist.

Laube trat im September 1867 vom Burgtheater zurück, dessen Leitung bis 1871 Freiherr von Münch-Bellinghausen (Halm) übernahm. Ihm folgte Dingelstedt. Meixner, Joseph Wagner, vorübergehend Dawison, Gabillon, Marie Seebach, Sonnenthal, Friederike Goßmann, August Förster, Joseph Lewinsky, Charlotte Wolter, Fräul. Bognar, das Hartmann'sche Ehepaar, Fräul. Baudius, Krastel wurden nach und nach von Laube für das Burgtheater gewonnen und zu dem vorzüglichsten Ensemble vereinigt, das Deutschland damals besaß und in seiner Fortbildung noch heute besitzt. Laube übernahm 1869 die Direction des Leipziger Theaters, die er schon 1871 wieder abbrach, und 1872 die des Neuen Wiener Stadttheaters, welche er mit einer durch die Börsenkatastrophe veranlaßten Unterbrechung bis 1879 fortführte. Obschon auch diese beiden Directionen viel von sich reden gemacht, sind sie doch ohne bedeutendere Nachwirkung geblieben. Laube hatte in beiden Fällen nicht über die genügenden Mittel zu verfügen, um mit so bedeutenden schauspielerischen Kräften als am Burgtheater arbeiten zu können, doch auch noch außerdem mit der Ungunst der Verhältnisse zu kämpfen. In Leipzig lag dies an dem Uebelwollen der höchsten Stadtbehörde und an der feindseligen Haltung der Gottschall'schen Kritik, in Wien an den durch die wirthschaftliche Katastrophe herbeigeführten Zeitumständen. Immer aber hat sich Laube an beiden

Orten in mannichfacher Weise verdient gemacht und zur Ausbreitung der auf Naturwahrheit basirten Richtung sehr beigetragen.

Dingelstedt hatte, als er zur Leitung des Münchner Hoftheaters berufen ward, noch keinerlei Beweise für einen derartigen Beruf zu erbringen vermocht. Gleichwohl gelang es ihm, seiner Direction einen glänzenden Anstrich zu geben. In Dingelstedt war unstreitig ein genialerer Zug, als in Laube und in Eduard Devrient. Aber er äußerte sich doch mehr gelegentlich bei einzelnen ihn besonders anziehenden Aufgaben, als in der consequenten Durchführung eines bestimmten praktischen Princips. Er näherte sich darin Laube, daß auch er das sogenannte Moment der Actualität in der Poesie besonders begünstigte, allein dieser Begriff hatte bei ihm eine ungleich eingeschränktere und geistig vornehmere Bedeutung. Vor allem bevorzugte er aber das classische Drama, sowie er sich überhaupt nur für das Außerordentliche interessirte, auch wenn es nicht grade wahrhaft künstlerischen Zwecken entsprach. Dies trat gleich bei den gelegentlich der ersten großen Münchner Industrieausstellung von ihm angeordneten „Mustervorstellungen" hervor, „dem ersten Versuch, die bedeutendsten Kräfte der Schauspielkunst in einer einheitlichen Darstellung der größten deutschen Schauspiele zur Anschauung zu bringen und dadurch der Nation ein möglichst vollkommenes Gesammtbild des gegenwärtigen Zustandes ihrer dramatischen Kunst zu geben". Es war einer der großen Blender, mit denen von nun an einzelne ehrgeizige Bühnenleiter die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken suchten. Ich sage nicht, daß dies damals schon in der Absicht Dingelstedt's lag, jedenfalls aber datirt sein Ruf als ausgezeichneter Bühnenleiter grade von dieser Zeit, obschon sich in diesem Unternehmen doch nur die Unzulänglichkeit seiner Kenntniß des Schauspielwesens documentirte. Denn zu den ersten Schauspielern der Nation gehörten vorzugsweise diejenigen, welche darauf ausgingen, sich über das Ensemble des Stückes zu stellen, und, den verschiedensten Richtungen angehörend, zu prätendiren gewohnt waren, daß Alles sich ihnen unterzuordnen, sich nach ihnen zu richten, grade sie in das glänzendste Licht zu stellen hätte. Sie sollten sich jetzt zu einem Ensemble vereinigen, in dem kein einziger in höherem Maße, als es die Dichtung erheischte, hervortreten sollte, und in dem sie wenigstens theilweise eine mehr oder minder untergeordnete Rolle zu spielen hatten. Zuletzt hat überhaupt jeder Schauspieler nur einen

beschränkten Kreis von Rollen, in denen er wirklich in jeder Beziehung vollendet ist. Ein Darsteller, obschon ausgezeichnet im ersten Fache, giebt hierdurch noch keine Gewähr, daß er es auch oder um so viel mehr im zweiten oder dritten Fach sein müsse. Es wird genug Schauspieler geben, die ihn in ersten Rollen nicht zu erreichen vermögen und ihn doch hier übertreffen. Ich selbst habe die beiden Vorstellungen, die ich damals in München gesehen, gegen das, was ich in Dresden zu sehen gewohnt war, ungenügend befunden. Dazu kam, daß Viele auch noch ganz unerfüllbare Forderungen stellten. Weil jeder Schauspieler auf dem Theaterzettel einen bedeutenden Namen hatte, wollten sie nun auch jedesmal von jedem eine Bravourleistung sehen, was seine Rolle oft gar nicht gestattete. Dies hatte zur Folge, daß vielleicht nur diejenigen einen ganz ungetrübten Genuß hatten, welche nichts davon sahen, als die überschwänglichen Berichte der Partheigänger des Unternehmens. Dingelstedt wurde 1856 in München, wo er eine wahrhafte Beliebtheit am Theater wohl nie recht besessen, plötzlich entlassen und trat ein Jahr später als Generalintendant dem Großherzoglichen Theater in Weimar vor. Hier brachte er ein neues dramaturgisches Experiment, durch welches er neuen Glanz zu verbreiten glaubte, zur Ausführung: Die Darstellung der sogenannten „cyklischen" vaterländischen Historien Shakespeare's. Auch dieses halte ich für ein weit überschätztes Unternehmen. Es wird für die Schauspielkunst zwar immer von Nutzen sein, irgend ein Werk des großen Dichters zu studiren; für eine geschlossene Darstellung der genannten historischen Stücke liegt aber sonst gar keine Nöthigung, auch kein eigentlich künstlerisches Interesse vor, da sie weder für eine solche Darstellung beabsichtigt, noch aus einem und demselben Kunstprincipe geschrieben und von sehr ungleichem dramatischen und poetischen Werth sind. Von den drei Theilen des sechsten Heinrich ist es sogar zweifelhaft, ob sie ganz von Shakespeare herrühren. Besonders sind aber bei dem Dingelstedt'schen Unternehmen die Eingriffe zu tadeln, die er sich bei der Bühnenredaction dieser Stücke erlaubte. Grade in diesem Falle war hierin die größte Enthaltsamkeit und Pietät für das Werk des Dichters geboten, zumal Dingelstedt's Verbesserungen zum Theil nur Verschlechterungen sind, wie namentlich im zweiten Theile von Heinrich IV. 1867 folgte Dingelstedt einem Ruf als Director des Hofoperntheaters

in Wien, eine Stellung, die er 1872 mit der eines Directors des Hofburgtheaters vertauschte, dem er bis zu seinem Tode vorstand.

Eduard Devrient übernahm die Direction des Karlsruher Theaters im October 1852, die bis zu seinem, durch Gesundheitsrücksichten gebotenen Rücktritt, 1870, in seinen Händen blieb. Er entband sich des in ihn gesetzten Vertrauens mit der Gewissenhaftigkeit und dem Pflichteifer, die man von ihm zu erwarten berechtigt war. Daß die Ergebnisse den an diese seine Ernennung geknüpften Hoffnungen nicht ganz entsprachen, lag nicht sowohl an der Beschränktheit der zu seiner Verfügung gestellten Mittel, als in der zu hochgespannten Meinung, die Eduard Devrient in seiner Geschichte der Schauspielkunst von seinen Einsichten und Directionsfähigkeiten erregt hatte, sowie an der Enge seines Kunstprincips. Denn für dieses, welches mit Recht das Heil der Schauspielkunst und der Bühne im Ensemble sah, letzteres aber mit Unrecht immer nur mit mittleren Begabungen erreichen zu können glaubte, würde es so großer Mittel ja gar nicht bedurft haben. Devrient beging den Fehler, jede außergewöhnliche künstlerische Begabung und die auf Grund derselben erreichte Virtuosität, welche doch nichts anderes ist, als die unumschränkte Herrschaft über die schauspielerischen Mittel, mit dem Mißbrauch der letzteren für persönliche Zwecke, oder dem, was man zur Unterscheidung von der künstlerischen Virtuosität das speculative Virtuosenthum nennen sollte, zu verwechseln. Er sah mithin in der höheren künstlerischen Begabung und der künstlerischen Virtuosität überhaupt eine Gefahr für die Bühne und rieth, sie soviel als möglich von derselben auszuschließen. Es bedurfte des Versuchs einer solchen Aechtung der schauspielerischen Virtuosität von der Bühne aber gar nicht, um die Virtuosen anzutreiben, dem festen Verband mit ihr zu entsagen. Nicht nur nahmen die Gastspielfahrten immer mehr überhand, nicht nur gewannen sie eine immer größere zeitliche Ausdehnung, nein, einzelne ausgezeichnete Künstler trachteten auch immer mehr darnach, sich ganz auf Gastspiele einzuschränken und ihre Kraft, wenn auch nicht der Kunst überhaupt, so doch einer regelmäßigen Entwicklung derselben zu entziehen und, die einst so heiß ersehnte Stabilität der Bühne wieder aufgebend, das alte Wanderleben in neuer Form zu beginnen. Dies hing mit der immer mehr zunehmenden Sucht nach raschem Erwerb und nach Lebensgenuß und mit der durch die Theaterfreiheit wachsenden Concurrenz der Theater zusammen.

Sie hatten zur Folge, daß der Ausstattungs- und Costümluxus, besonders bei den Frauen,* immer mehr wuchs und hierdurch die Corruption beförderte. Es kam jetzt viel mehr auf die Toilette, als auf die Rolle an. Je mehr es für die vielen neuentstandenen Theater an Talenten fehlte, desto höher stiegen die Forderungen der wirklich vorhandenen. Dies hatte ein rapides Wachsthum der Gagen und eine Erhöhung der Einlaßpreise zur Folge. Grade der gebildete Mittelstand wurde hierdurch am schwersten betroffen und vom regelmäßigen Theaterbesuche mehr und mehr ausgeschlossen. Dies wirkte natürlich wieder auf die Theater zurück. Immer mehr schmolz derjenige Theil des Publikums zusammen, welcher ein fortlaufendes Interesse an der Entwicklung des Theaters nimmt und geistigen Genuß in ihm sucht.

Es giebt heute, besonders für das Schauspiel, an den meisten Orten kein Theaterpublikum im Sinne früherer Zeiten mehr, sondern nur eine Menge Leute, welche den Abend auf möglichst vergnügliche Weise zubringen wollen. Dies hat in den großen Städten eine ganz eigne Art von Theaterunternehmungen in's Leben gerufen, die grundsätzlich von jedem regelmäßigen Theaterbesuche absehen, daher kein Repertoire haben, sondern jedes Stück so lange spielen, als es noch Anziehungskraft besitzt, und zwar je länger, je lieber. Die Kassenfrage ist heute die maßgebende selbst noch für solche Theater geworden, welche sich für Kunstinstitute ausgeben. Stücke, wie Autoren, werden fast nur nach den Erträgnissen geschätzt, welche sie liefern. Die Mittel, welche dabei in Anwendung kommen, die Claque und Reclame, kommen dabei nicht in Betracht. Dies Alles hat den Geschmack und das Urtheil in theatralischen Dingen sehr heruntergebracht. Zwar wollen selbst so genaue Kenner unsers Theaters wie Laube diesen Niedergang nicht zugestehen. Man sagt, die Klage über den Verfall der Bühne sei so alt, als diese letztere selbst. Dies ist in gewissem Umfang auch wahr, aber doch nur in einem gewissen Umfang. Grade dieser ist aber hier das Entscheidende. Zu allen Zeiten haben z. B. Schauspieler, die nicht mehr die frühere Anerkennung fanden, Leute, die mit der Zeit nicht fortzugehen vermochten, oder von der ursprünglichen sinnlichen und seelischen Erregbarkeit eingebüßt hatten, oder sich wohl auch in Widerspruch mit der herrschenden Geschmacksrichtung befanden, über Verfall der Bühne geklagt. Aber von diesen Klagen, deren Ursachen ganz subjective sind, sind die-

jenigen zu unterscheiden, deren Urtheil einen objectiven Grund hat. Man würde sonst auch zu schließen berechtigt sein, daß eben, weil immer und zu allen Zeiten über Verfall der Bühne geklagt worden, es überhaupt nie einen solchen gegeben, sie sich vielmehr immer auf ganz gleicher Höhe gehalten habe. Und da mittelmäßige Schauspieler am geneigtesten zu einer solchen Schlußfolgerung sind, ist vielleicht auch ein Unterschied des schauspielerischen Talents nie vorhanden gewesen, es hat immer nur gute, immer nur gleich ausgezeichnete Darsteller gegeben. Ich will übrigens keineswegs leugnen, daß das heutige Theater und die heutige Spielweise nicht auch ihre besonderen Vorzüge habe. Ich gehe sogar so weit, zu behaupten, daß, wenn uns heute eine gute Darstellung des vierten oder fünften Jahrzehnts wieder dargeboten werden sollte, das Publikum unserer besseren Theater Manches daran vermissen würde, nicht nur, was die Ausstattung, sondern auch was die Spielweise betrifft, die doch im Ganzen leichtflüssiger, beweglicher, natürlicher, wohl auch, wo dies gefordert wird, eleganter, besonders aber malerischer geworden ist. Kaum noch ein anderes Theater Deutschlands, als das Wiener Burgtheater, weist aber heute einen Verein von Kräften noch auf, wie in den besseren Zeiten der vorausgegangenen Perioden. Daß es den Directionen des Burgtheaters möglich geworden, sich im Wesentlichen auf gleicher Höhe zu halten, beweist freilich allein, daß es auch noch heute nicht an einzelnen bedeutenden Darstellern fehlt. Wenn wir sie aber Revue passiren lassen, werden wir finden, daß nur verhältnißmäßig wenige davon dem jüngeren Alter angehören, daß mithin für die nächste Zukunft die Aussichten nicht eben günstige sind.

Zu denen, welche die neue Natürlichkeitsrichtung in Deutschland durch ihr Beispiel weiter ausbreiteten, gehören vor Allen Dawison, Marie Seebach (spätere Frau Niemann-Seebach) und Friedrich Haase. Später trat noch die seelenvolle Hedwig Raabe im Fach der naiven Rollen hinzu.

Bogumil Dawison, geb. 15. Mai 1818 in Warschau, von slavischer Abstammung, überwand die Hindernisse der fremden Sprache, um deutscher Schauspieler zu werden. Als solcher nahm er seinen Ausgang von Lemberg (1841), erlangte ein Engagement am Thaliatheater in Hamburg (1847), wo er Aufsehen erregte, und wurde von Holbein für die Wiener Burg (1849) gewonnen. Da er hier

nicht Raum genug für eine freie Entwicklung seines Talentes zu finden glaubte, erwirkte er seine Entlassung, um sich am Dresdner Hoftheater (1854) eine dominirende Stellung zu gründen, was nur im Kampfe mit dem bis dahin erklärten Liebling dieses Theaters, mit Emil Devrient, gelang. Er brachte die Natürlichkeitsrichtung hier durch seine genialen Leistungen, durch die ihnen eigne dämonische Energie, durch die hinreißende dialektische Gewalt des charakteristischen leidenschaftlichen Ausdrucks zur Geltung, wendete seine Kraft mit Vorliebe großen Aufgaben zu, so daß er hierdurch die Ansprüche des Idealismus versöhnte, verlor sich aber mehr und mehr in eine das Ganze über das Einzelne aus dem Auge verlierende Individualisirungskunst, wodurch er nicht nur die Einheit und Totalität des Zusammenwirkens, sondern auch die seiner eignen Leistungen zerstörte. Ein Zerwürfniß mit dem damaligen Leiter der Dresdner Bühne von Könneritz führte 1864 seinen Abgang von dieser herbei. Er rieb von da an seine Kräfte durch rastlose Gastspiele auf, so daß er 1867 einer Nervenzerrüttung verfiel, der er am 1. Febr. 1871 endlich erlag. Zu seinen vorzüglichsten Rollen gehörten: Richard III., Franz Moor, Mephistopheles, Carlos (Klavigo), Narciß, Riccaut de la Marlinière, Bonjour (in Holtei's Wienern in Paris) und Hans Jürge (Holtei).

Marie Seebach, geb. 24. Febr. 1837 zu Riga, erwarb sich ebenfalls ihren Ruf am Thaliatheater in Hamburg. Er wurde noch durch ihre Betheiligung an den Mustervorstellungen in München gehoben, welche zu ihrem Engagement an dem Burgtheater führten (1854). Von hier ging sie nach Hannover (1856), wo sie als Mittelpunkt eines sich damals hier bildenden trefflichen Ensembles glänzte. Auch ihre schöne Begabung litt unter einer auf das Raffinement immer neuer Effecte ausgehenden Individualisirungskunst, besonders nachdem sie den festen Zusammenhang mit der Bühne gelöst und sich einem virtuosen Gastspielleben hingegeben hatte. Doch sah sie später selbst die Verirrungen ein, zu denen sie sich durch ihre reiche Erfindungskraft und rastlosen Ehrgeiz hatte verleiten lassen, und suchte mit Erfolg das ursprüngliche schöne Maß ihrer Leistungen zurückzugewinnen. Sie glänzte vorzüglich durch ihr Gretchen, Klärchen, ihre Ophelia, doch auch in Rollen wie Klara (Maria Magdalene), Griselbis, Waise von Lowood war sie vorzüglich.

Friedrich Haase, geb. 1. Nov. 1826 zu Berlin, gehört zu den letzten Schülern von Tieck, ich möchte ihn jedoch noch lieber einen Nachfolger Seydelmann's nennen, obschon grade das, worin er ihm ähnelt, in dem Bestreben durch die Eigenthümlichkeit seiner Auffassung und die sorgfältige Ausführung derselben bis in's Einzelne zu glänzen, ihn auch noch von diesem wieder ganz unterscheiden muß. Er debütirte in Weimar, ging dann an das Theater zu Prag, wo er ebenso, wie später in Karlsruhe unter Eduard Devrient und unter Dingelstedt in München, eine bevorzugte Stellung einnahm. Ein sechsjähriges Engagement in St. Petersburg ließ ihm genug freie Zeit zu Gastspielen, denen er sich hierauf fast ausschließlich widmete. Doch fühlte er immer wieder, daß dem Schauspieler ein fester Zusammenhang mit der Bühne nothwendig sei, daher er nicht nur vorübergehend die Leitung des Koburger Hoftheaters, sondern auch 1870 die Direction des Leipziger Stadttheaters auf 6 Jahre für eigne Rechnung übernahm. Neuerdings hat er wenigstens äußerlich wieder ein solches Verhältniß herzustellen gesucht, indem er sich zum Ehrenmitglied des Dresdner Hoftheaters ernennen ließ. Doch gehört er auch zu den Begründern des am 1. Oct. 1883 zu eröffnenden Deutschen Theaters in Berlin. Was man auch an der Auffassung einzelner seiner Rollen aussetzen mag, die wohl oft nur durch die Absicht bestimmt ist, sie der Eigenthümlichkeit seines schauspielerischen Naturells anzupassen, so muß die geistreiche, consequente Durchführung derselben doch immer die höchste Achtung und Bewunderung herausfordern. In der Gewissenhaftigkeit, seine Darstellungen zu wahrhaften Kunstwerken bis in's Einzelste durchzubilden, kann sich ihn jeder Schauspieler zum Muster nehmen. Immer interessant, hat er auch viele Rollen zu wahrer Vollendung gebracht, wie den alten Klingsberg, den Marquis Rocheferrier (in Die Parthie Piquet), Marsan (Man sucht einen Erzieher), den Marquis von Seiglière, den Hofmarschall (im Geheimen Agenten), Cromwell, Narciß u. n. m. A.

Hedwig Raabe, geb. 3. Dec. 1844 zu Magdeburg, begann ihre glänzende künstlerische Laufbahn am Thaliatheater in Hamburg, war dann länger in Berlin am Wallnertheater und später am deutschen Theater in St. Petersburg engagirt. Sie gab Rollen des eben zur Jungfrau erwachenden kindlichen Mädchenthums einen überaus herzlichen, seelischen und originellen Ausdruck. Ihr Lorle, ihre Fanchon,

ihre Marianne, ihre Margarethe (Hagestolzen) haben allgemein Bewunderung erregt.

Sehen wir hier eine Blüthe der Darstellungskunst, die sich in ihrem Streben nach Virtuosität, Anerkennung und Gewinn von der organischen Entwicklung der Bühne losriß und in neuer, höherer Form das Wanderleben früherer Zeiten wieder aufnahm, so fehlt es doch auch in neuester Zeit nicht an Bestrebungen, welche die wahre Aufgabe der Kunst grade in der möglichsten Vollendung der schauspielerischen Gesammtleistung suchten, oder, den Zusammenhang von Dichtung und Schauspielkunst in's Auge fassend, zugleich auf eine Hebung der dramatischen Dichtung ausgingen. Im Jahre 1867 erließ der neue Intendant des Münchner Hoftheaters Freiherr von Perfall ein Schreiben an die namhaften deutschen Dramatiker, in welchem es heißt:

„Die unterzeichnete Intendanz kann sich nicht verhehlen, daß die Münchner Hofbühne seit einer Reihe von Jahren den deutschen Dramatikern gegenüber in eine isolirte Stellung gekommen ist. Als Folge dieser Entfremdung muß sie in erster Linie beklagen, daß in directen Zusendungen bedeutender neuer Originalwerke bis auf ein kaum nennenswerthes Minimum vollständige Ebbe eingetreten ist; in zweiter Linie ist nicht zu verkennen, daß die Münchner Hofbühne in Ermangelung eigner hervorragender Novitäten und in der Nothwendigkeit, solche erst nach ihrer Aufführung auf andren Bühnen zu acquiriren, dadurch hinsichtlich der maßgebenden Gesichtspunkte bei Annahme neuer Stücke in eine Art von moralischer Abhängigkeit von jenen anderen Bühnen gerathen ist. Eine große, mit reichen Kräften ausgestattete Hofbühne kann aber nur dann Anspruch auf eigene Lebensthätigkeit machen, nur dann Hoffnung hegen, jene hohe Pflicht zu erfüllen, die dramatische Kunst und dramatische Poesie der Zukunft zu fördern, wenn sie durch beständigen Zufluß von neuen werthvollen Arbeiten in den Stand gesetzt ist, ihr Streben nach eigner Wahl und eignem Ermessen zu bekunden."

Dieses Bekenntniß war sehr werthvoll. Es rührte an einen der Krebsschäden des deutschen Theaters. Das Münchner Theater war nicht das einzige, welches die Dichter zurückgeschreckt hatte, ihm ihre Kräfte zu weihen. Es war ziemlich allgemeine Gepflogenheit, daß man vorzugsweise nach Stücken von Autoren griff, welche schon Glück auf der Bühne gemacht, deren Name mithin beim Theaterpublikum einen guten Klang hatte oder nach solchen Novitäten, welche auf einer andern Bühne schon Glück gemacht hatten. Grade die Hoftheater entschlugen sich am meisten der für die Prosperität eines jeden Theaters so wichtigen Initiative in der Wahl neuer Stücke. Sie scheuten theils die Arbeit der

Wahl, theils mißtrauten sie wohl auch ihrem Urtheil, da in der That das Schicksal eines Stücks auf der Bühne von zu vielen Zufälligkeiten abhängt, als daß diese vorher alle in Rechnung gezogen oder beherrscht werden könnten. Wenn Freiherr von Perfall die an jene Erklärung geknüpften Versprechungen auch nicht ganz gerechtfertigt hat, so hat er doch mehr als den guten Willen dazu gezeigt. Das Münchner Theater hat sich seitdem immer durch eine gewisse Bereitwilligkeit gegen die Dichter ausgezeichnet. Auch hat es anderen Bühnendirectoren hierdurch Anregung zur Nachfolge gegeben, von denen hier nur der General-Intendant des Weimar'schen Theaters Aug. Freiherr von Loën, wegen seiner in dieser Beziehung erworbenen Verdienste, genannt werden möge. Das Wiener Burgtheater hat sich dagegen eine gewisse Kraft der Initiative des Urtheils bei der Wahl der darzustellenden Stücke immer selbständig zu wahren gesucht. Im Uebrigen fiel diese in den meisten Fällen sehr bald wieder den Stadttheatern und anderen privaten Unternehmungen zu. Auch hier hat sich H. Laube große Verdienste erworben; neuerdings aber der Impresario Pollini in Hamburg, wenn auch nur in speculativem Sinne, dieser Aufgabe der Bühne sich zu bemächtigen gesucht und auch Intendant Claar in Frankfurt a/M. eine große Regsamkeit dafür an den Tag gelegt. Es bleibt dabei freilich im Allgemeinen zu bemerken, daß dem Dichter nicht sowohl durch die bloße Aufführung, als durch die charakteristische lebensvolle Darstellung seines Werkes wahrhaft gedient wird, und daß, wie schon Laube sehr richtig bemerkt hat, eine nicht geringe Zahl unsrer neueren Stücke nur wegen des Mangels an dieser letzteren für unhaltbar betrachtet worden sind. Der so überaus abweichende Erfolg derselben Stücke in verschiedenen Städten und Zeiten illustrirt es auf's schlagendste.

In dieser Beziehung verdienen die Leistungen des Herzoglich Meiningen'schen Hoftheaters eine anerkennende Hervorhebung. Herzog Georg, welcher nicht nur der Unterhalter, sondern auch der geistige Leiter dieses Unternehmens ist, hat sich um das Theaterwesen unserer Zeit große Verdienste erworben. Er erkannte, daß die eigentliche Bedeutung des realistischen Darstellungsprincips für die dramatische Kunst in der möglichst lebensvollen und charakteristischen Darstellung der dramatischen Werke und ihres geistigen Inhalts durch die allseitigen Mittel der Bühne liege. Er fand, daß die idealistische und

selbst die frühere realistische Schule gleichmäßig ein zu ausschließliches Gewicht auf den auf das Ohr berechneten Theil der dramatischen Werke gelegt hatte, daß der auf das Auge abzielende dagegen keineswegs genügende Beachtung gefunden habe. Und doch handelte es sich hierbei nicht blos um Costüm und Decoration, sondern um die ganze schauspielerische Action überhaupt, die nach dieser Seite noch viel lebendiger zu machen war. Doch auch Costüm und Decoration erschienen ihm keineswegs so gering zu achten, da sie der Belebung der schauspielerischen Action ja dienen, dieselbe erhöhen, charakterisiren und stimmungsvoller zu machen im Stande sind. Es ist keine Frage, daß das Meiningen'sche Theater in dem Bestreben, den auf das Auge gerichteten Theil der theatralischen Darstellung auszubilden, vielfach zu weit ging, daß der rednerische auch bisweilen darüber zu kurz kam; aber es war durchaus unrichtig, wenn man es beschuldigte, seine Wirkungen nur durch die Ausstattung und andere äußerliche Mittel herbeizuführen. Vielmehr hat sich mit der Zeit immer mehr herausgestellt, daß es ihm hauptsächlich und vor Allem um die möglichst lebensvolle theatralische Verwirklichung der dramatischen Werke zu thun war und es insbesondere die in ihnen enthaltenen charakteristisch-stimmungsvollen und malerischen Elemente zum ersten Male ganz herauszuarbeiten und zur Wirkung zu bringen suchte, so daß es den theatralischen Aufführungen überhaupt erst ein vollkommeneres historisches und poetisches Colorit gegeben hat. Doch auch das landläufige Vorurtheil hat es zu widerlegen verstanden, daß die dramatischen Dichtungen unserer großen Dichter, insbesondere Shakespeare's, gar nicht ohne tiefere Eingriffe und Abänderungen mit Wirkung auf unserer heutigen Bühne darstellbar seien. Mit Vergnügen habe ich endlich bemerkt, daß dieses Theater neuerdings dem rednerischen Theile der Darstellung ebenfalls große Sorgfalt zuwendet, was schon dadurch bestätigt wird, daß es mit Erfolg Stücke giebt, die durch decorative Mittel nur wenig unterstützt werden können. Bei allem dem hat es mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt. Meiningen war weder der Ort, sein Princip in größerem Maßstabe zur Ausführung bringen, noch größere Wirkungen damit ausüben zu können. Beide Ursachen drängten dazu, eine Wanderbühne aus diesem Theater zu machen. Dem wandernden Virtuosenthum wurde so ein wanderndes Ensemble

gegenübergesetzt. Schwerlich würde dieses Theater außerdem so epochemachend gewirkt haben. So rief es aber überall, wo es hinkam, theils enthusiastische Anerkennung, theils leidenschaftlichen Widerspruch und eine gewisse Aufregung hervor. Die großen Erfolge, die es erzielte, riefen zur Nachahmung auf. Es wird nicht geleugnet werden können, daß seit dieser Zeit die Darstellungen an nicht wenigen Theatern nicht nur reicher und glänzender, sondern auch lebensvoller und malerischer geworden sind. Am nächsten sind ihm ohne Zweifel auf einem beschränkten und abgesonderten Gebiete die Vorstellungen des Münchner Gärtnertheaters gekommen, während einzelne Vorstellungen des Münchner und Dresdner Hoftheaters es an Glanz der decorativen Ausstattung noch weit überboten haben. Auch die Gesammtgastspiele kamen in Aufnahme. Sie sind ja überhaupt nur eine Nachahmung des italienischen Theaters. Doch waren diese Wanderfahrten für die Entwicklung des Meiningen'schen Theaters auch wieder ein Hinderniß. Nicht nur, daß man in fast jeder Stadt andere räumliche Bühnenverhältnisse vorfand und die Comparsen zum Theil neu einschulen mußte, mochten sich diesem Wanderleben bedeutendere Darsteller auch nicht unterwerfen. Dieselben nahmen aber auch an der Disciplin dieses Theaters Anstoß, das strenge Unterordnung unter den Geist des Ganzen und seines Leiters verlangt, ja dessen Erfolge wesentlich mit auf dieser Unterordnung beruhen, die selbst noch von dem besten Darsteller verlangt, daß er unweigerlich jede Rolle und wäre es die kleinste, ja selbst eine bloße Figurantenrolle, die ihm übertragen wird, spielt.

Man hat freilich gesagt, daß das Princip dieses Theaters auf ein an einem und demselben Ort mit einem rasch wechselnden Repertoire arbeitenden Theater nicht anwendbar sei, da dieses dem einzelnen Stück nicht die durch dasselbe geforderte Zeit zuzuwenden vermöge. Indessen widmen die Franzosen dem Studium ihrer Stücke vielleicht eine noch viel größere Zeit, als die Meininger. Allerdings haben diese bis jetzt ein noch sehr beschränktes Repertoire. Daß sie sich anfänglich hauptsächlich dem classischen Drama zuwendeten, war, um sich und ihr Princip einzuführen, geboten. Dagegen muß es als eine schwache Seite dieses Theaters bezeichnet werden, daß es in dieser Absonderung von dem lebendigen Strome der Entwicklung des heutigen Dramas beharrt. Ich hoffe jedoch, es noch zu der Ueberzeugung

kommen zu sehen, daß nur derjenige tiefere Wirkungen auf seine Zeit ausüben kann, der ein tieferes Interesse an ihrem geistigen Leben und dessen Entwicklung nimmt.

Zwei Einwände werden freilich gegen das Princip der Meininger immer erhoben werden können. Zuerst, daß es den Zwischenvorhang zu einer Nothwendigkeit und die Verwandlung bei offner Scene beinahe zur Unmöglichkeit macht, und zweitens, daß es die Kosten der Bühne erheblich steigert. Indessen wird man dieses Princip nicht für die Uebertreibungen verantwortlich machen dürfen, zu denen es verleitet hat. Was an ihm wahrhaft künstlerisch ist, nöthigt durchaus zu diesen Uebertreibungen nicht. Es wird vielmehr in vielen Fällen auf eine viel größere Einfachheit bringen, als es sich mit dem Kleiderluxus unserer Schauspielerinnen zu vertragen scheint. Denn eine unnöthige Pracht, einen unnöthigen Reichthum und Glanz muß dieses Princip ja eigentlich ausschließen, da es immer und überall nur der Dichtung und ihrer Wirkung dienen soll, und zwar in einer der Wahrheit wie der Angemessenheit entsprechenden Weise. Mehr als das Meiningen'sche Princip, künstlerisch aufgefaßt, verleiten und nöthigen unsere großen glänzenden Häuser, die mehr für die Oper, als für das Schauspiel eingerichtet sind, zu derartigen verschwenderischen, das Auge von dem Wesentlichen abziehenden und daher auch mit der Zeit sicher wieder wirkungslos werdenden Uebertreibungen.

Wenn daher heute ein gewisses Sinken der dramatischen Kunst und der Bühne ganz zweifellos ist, so fehlt es doch andrerseits nicht an Symptomen eines Aufschwunges. Das erste erklärt sich genügend aus dem Umstande, daß jetzt die Kunst im Allgemeinen mehr, als zu andern Zeiten, zu einer Sache der Speculation gemacht wird. Auch die künstlerische Speculation wird manches Brauchbare und Tüchtige hervorbringen, dies aber selbst im günstigsten Falle meist erst späteren Zeiten wahrhaft zu Gute kommen können. Denn die Kunst, als eine ideale Erscheinung im Leben der Menschheit, wird ohne Ideale auch nie einen bedeutenderen Inhalt, einen bedeutenderen Aufschwung der Entwicklung gewinnen. Besonders bei den theatralischen Künsten. Das Theater, fortwährend im Kampfe um die Mittel zu seinem Bestehen, mit dem gemischten Zweck hier das Bedürfniß der Unterhaltung und Schaulust, dort das wirklicher künstlerischer Interessen zu befriedigen, hat fast immer eine zweideutige

Stellung unter den Künsten eingenommen. Um so mehr wäre zu wünschen, daß der Staat, wenn auch nur an einer einzigen Stelle, ein Theater in's Leben riefe, das hierin ganz unabhängig gestellt, ohne jede Nebenrücksicht, ganz nur das Interesse der dramatischen Kunst verfolgte und dem Urtheil der Nation die Richtung, das Maß und ein Muster gäbe.

Nachtrag.

Die soeben erschienene Geschichte des Theaters in Frankfurt a/M. von E. Mentzel, welche nicht nur über die Special- und Lokalgeschichte dieses Theaters, sondern auch in Bezug auf die allgemeine deutsche Theatergeschichte manche neue und wichtige Aufschlüsse bringt, nöthigt mich zu folgenden Zusätzen.

1. Für den Nachweis der weiteren Verbreitung der Dramen Paul Rebhun's ist außer der Angabe Palm's, daß die Susanne desselben 1549 in Münnerstadt (Baiern) gegeben worden, die Mittheilung von einer Aufführung wichtig, welche 1545 (29. Juli) in Frankfurt statt hatte.

2. Daß hier 1549 „Die zehn Alter" von Gengenbach von Bürgern aufgeführt wurden, war schon früher bekannt, neu ist dagegen die Nachricht von einer Aufführung der Griselda des Sachs v. J. 1579.

3. Im Jahre 1585 erschien eine Gesellschaft Nürnberger Bürger in Frankfurt, welche daselbst mit obrigkeitlicher Erlaubniß verschiedene Stücke des Hans Sachs (als: Die mörderische Königin Clitemnestra; Eulenspiegel mit dem Blinden; Die schöne Magelona; Der karg Abt mit seinem Gastmeister; Königin Esther und Von einer bösen Frawen Cleopatra) zur Aufführung brachten. Einige der Darsteller sind namentlich aufgeführt. 1590 hielten wieder Bürger der Stadt Nürnberg um diese Vergünstigung an, darunter einer mit dem Namen des Dichters (Hans Sachs), dies beweist nicht nur die weitere Verbreitung der Stücke desselben, sondern bestätigt auch die Vermuthung, daß sich aus den Bürgerspielen deutsche Schauspielertruppen hervorbildeten. (S. S. 195 u. 196. 1. Hälfte.)

4. Meine S. 191 ausgesprochene Vermuthung, daß noch andre französische Schauspielerbanden, als die dort aufgeführten, Deutschland bereisten, erhält Bestätigung durch folgende Nachrichten:

Schon 1583 und 1585 spielten französische Truppen in Frankfurt. 1593 erschien daselbst Valeran, Graf von Monditier aus der Picardie mit seiner renommirten Gesellschaft, 1595 folgte Carlo Chautron mit seiner Truppe, die unter andrem die Pastorale La sultane von Gabriel Bounin zur Aufführung brachte. So früh drang also die

Schäferdichtung schon bei uns ein. Diesen Truppen folgten später verschiedene andere.

5. Die Seite 187 erwähnte englische Truppe, welche 1591 vier Mann stark über die Niederlande nach Deutschland reiste, spielte 1592 in Frankfurt. An ihrer Spitze stand damals Robertus Browne. Sie mußte sich aber bereits vergrößert haben, da sie, nach dem Reisebüchlein eines würtembergischen Kaufmanns, Stücke von Marlowe und John Still's Gammer Gurton's Needle zur Aufführung brachte, jedenfalls aber englisch, da der letzte Titel in englischer Sprache angeführt ist und die Gesellschaft im nächsten Jahre um die Erlaubniß nachsuchte, „Komödien in englischer Sprache" aufführen zu dürfen. 1597 erschien, wie es heißt, „dieselbe" Truppe, diesmal unter Leitung von Thomas Sackville, der schon früher dazu gehört hatte und nach der Rolle des „John Bouset", die er zu spielen pflegte, auch diesen Namen trug. Er stand, wie wir wissen, von diesem Jahre an in dem Dienst des Herzogs von Braunschweig. Da dieser den Johan Bouset in eins seiner Dramen eingeführt hat, das bereits 1594 im Druck erschien, so ist es zwar fraglich, ob er diesen Namen Sackville entlehnt hat, keineswegs aber, daß diese stehend gewordene Theaterfigur damals schon allgemeiner bekannt war. Auf Sackville bezieht sich dagegen sicher die Beschreibung in Marx Mangold's „Markschiff's Nachen". Wahrscheinlich wurden auch von dieser Truppe die Dramen des Herzogs von Braunschweig in Frankfurt zur Darstellung gebracht, wo der Verfasser der 1620 erschienenen Schrift: „Von dem rechtmäßigen Wandel der Eheleut vnd dem Schaden so Vffschneidereien anrichten thun können," dessen „Ehebrecherin, die ihren Mann dreimal betreucht" und die Comödia von „Vincentius Ladislaus" in jungen Jahren gesehen hatte. 1597 ging Sackville von Frankfurt nach Nürnberg, so daß kein Zweifel übrig, daß Ayrer ihn dort und wahrscheinlich zum ersten Male gesehen, da, wie Frau Mentzel richtig bemerkt, Ayrer erst in dem fünften, 1598 geschriebenen Stücke seiner „Historie der Stadt Rom" den Namen Jahn Posset einführte. Hinsichtlich der übrigen zahlreichen Nachrichten über die englischen Komödianten und ihre Bühne, welche die altenglische Einrichtung hatte, muß ich auf das Buch von Frau Mentzel selber verweisen. Nur das sei erwähnt, daß neben Sackville und Robertus Browne auch noch eine hessische Gesellschaft unter Georg Webster,

Johann Hull und Richard Machin, sowie eine andre unter Robert Artcher (1608) und eine dritte unter John Spencer (1613) ꝛc. erschienen.

6. Es wird von mehreren Frankfurter Schriftstellern darauf hingewiesen, daß die allegorischen Dramen Rist's: „Das Friede wünschende Deutschland" und „Das Friede jauchzende Deutschland" hier aufgeführt wurden. (S. S. 236. 1. Hälfte.)

7. Im Jahre 1651 brachten die „Hofkomödianten des verstorbenen Prinzen von Oranien" pomphaft ausgestattete Schlacht- und Belagerungsstücke aus dem niederländischen Befreiungskriege, sowie „Singetspiele und Pastorellen nach französischer Art" zur Aufführung, womit sie eine ganz ungeheure Wirkung hier, daher gewiß auch an anderen Orten erzielten.

8. Joris Jollifous (d. i. Joseph Jori und Georg Jeliphus) spielten, wie aus einer Eingabe hervorgeht, hier 1651 Dramen des Gryphius, zunächst Carolus Stuardus. (S. S. 258. 5. Hlbbd.) 1657 wurden hier auch „Macht des Knaben Cupido" und „Bestrafter Fürwitz" gegeben. (S. S. 216. 217.)

9. Auch über Johann Velthen (S. 293) bringt die Mentzel'sche Theatergeschichte einige neue Aufschlüsse. Er hielt schon 1679 um die Erlaubniß zu spielen an und besaß schon damals den Titel eines Chursächsischen Hofkomödianten. 1685 spielte er hier zum ersten Male. Er brachte „biblische und anmuthig liebliche Comödien aus denen Historienbüchern und frembde Comödien und frei erfundene Hauptactionen aus alter und neuer Zeit" zur Darstellung. Frau Mentzel glaubt das frei erfunden als „improvisirt" auslegen zu dürfen, was ich bezweifle, wenn auch improvisirte Scenen darin mit enthalten sein mochten. Die improvisirte Komödie war damals zwar schon in Norddeutschland bekannt, und kurz vor Velthen hatte der Pulcinell-Spieler Johann Baptiste Pelcer (Pelcio) dergleichen Spiele durch drei Jahre 1676, 1678 und 1679 mit großem Beifall in Frankfurt zur Aufführung gebracht. Unter den Stücken, die Velthen hier gab, gehört auch „Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet von Dänemark", jedenfalls, worauf ich schon hinwies, identisch mit der von Eckhof geretteten Handschrift dieses Stücks. (S. S. 269. 1. Hälfte.)

10. Das Mentzel'sche Buch giebt auch einige Aufklärungen über die verschiedenen Elenson, welche zur Velthen'schen Zeit und nach

ihm auf der deutschen Bühne eine Rolle gespielt. Andreas Elenson stand, wie ich schon angab, an der Spitze der wienerischen Truppe, ging aber öfter auf Reisen, auf denen er unter Andrem in Frankfurt mit Velthen zusammentraf, der sich sehr edel gegen ihn bezeigte. Franz Julius Elenson, der Sohn des Vorigen, gehörte später der Velthen'schen Truppe an. Da die Gattin des Andreas Maria Margaretha Elenson hieß, so mag die von mir in Wien erwähnte Maria Christine vielleicht eine Tochter desselben gewesen sein.

11. Neue Aufschlüsse giebt das Mentzel'sche Buch über die Truppe der S. 301 von mir erwähnten Georg Scheurer (nicht Schurer) und Jacob Kuhlmann (nicht Kühlmann). Jener stand an der Spitze der „neu aufgerichteten Nürnberger Bande"; dieser war Principal der baierischen Hofkomödianten. Auch den Namen der Wittwe Velthen's berichtigt das Mentzel'sche Buch dahin, daß sie Catharina Elisabeth Velthen und nicht Anna Catharina geheißen habe. Inzwischen kann sie wohl alle drei Namen getragen haben.

12. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts führte eine aus achtzig Personen bestehende französische Gesellschaft unter Cherrier und Billieu in Frankfurt mit ungeheurem Erfolge die französische Oper ein. Der musikalische Geschmack kam seit dieser Zeit so in Aufnahme, daß man selbst Tragödien mit musikalischen Einlagen versah. Dies geschah unter Andrem von der Truppe des Leonhard Andreas Denner d. Aelt. 1731 in Frankfurt, welcher nach einer Eingabe hierzu das Talent des von 1711—1721 daselbst lebenden Musikers Telemann benutzte. Die Einwirkungen auf das sich um die Mitte des Jahrhunderts ausbildende deutsche Singspiel konnten nicht ausbleiben. (S. S. 382. 1. Hälfte.)

13. In Frankfurt wurden die Unterhandlungen der Neuber'schen Truppe mit Ausnahme der ersten sämmtlich von Caroline geführt, sie kam aber freilich erst 1736 im October zum ersten Male dahin, d. i. nach den verhängnißvollen Unterhandlungen wegen des Theaters im Leipziger Fleischhause (s. S. 344). Auf den Zetteln figurirte Neuber aber auch jetzt noch allein. Auch in Frankfurt a/M. überwarf sich die allzurasche Frau zuletzt mit dem Magistrate der Stadt.

14. Zu S. 347. Wie wenig die Gottsched-Neuber'sche Reform Wurzel gefaßt, wie spurlos ihre Demonstrationen gegen den Hanswurst

vorübergegangen waren, beweisen die Erfolge, welche die Haupt- und Staatsactionen Wallerotty's neben und nach ihr und welche die Harlekinaden Gherardi's in den Jahren 1741 und 42 in Frankfurt erzielten. Gherardi spielte auch andre Stücke: Trauerspiele und Lustspiele, die meisten der letzteren waren aber mit Tänzen und Gesängen verziert. Frau Mentzel theilt aus dieser Zeit die Titel einer Sammlung von Theaterzetteln Wallerotty's mit, von denen einige, so viel mir bekannt, zum ersten Male bis jetzt die Bezeichnung **„Haupt- und Staatsactionen"** enthalten. Dazu gehört: „Mars in tiefster Trauer, Bey denen blutigen Cypressen der Schwedisch-Carolinischen Leiche. Das ist: Der unglückseelige Todes-Fall des Allerdurchlauchtigsten Großmächtigsten Caroli XII. der Schweden Gothen und Wenden Königs, glorwürdigster Gedächtnüß, welcher in den Approchen vor Friedrich-Hall, in der Nacht zwischen dem 11. und 12. December Anno 1718 seinen Heldenmüthigen Geist aufgegeben." Ein anderer Titel von den als Haupt- und Staatsactionen bezeichneten Stücken ist deshalb von Interesse, weil er das Prädicat einer vortrefflich intriganten und extra lustigen führt und den Einfluß des italienischen Theaters zu dieser Zeit sichtbar macht. Er lautet: „Chi non sa fingere, non sa vivere oder Wer in der heutigen Welt zu leben ist beflissen, muß als Politicus sich zu verstellen wissen". Oder aber: „Der Galante und Getreue Vasall". Dergleichen italienische Titel kommen noch bei ziemlich vielen Stücken vor. Doch sind von ihnen die wenigsten als Haupt- und Staatsactionen bezeichnet. Von den übrigen ist besonders der folgende Titel von Interesse: „Eine gewiß galante, mit vielen Täntzen, Arien und unterschiedlichen Auszierungen möglichst decorirte recht charmante und intrigante Piece betitult: Der rachgierige, doch zuletzt betrogene Jude von Venedig oder Der weibliche Rechtsgelehrte. Und Die Intrigante aber übel ausgeschlagene Verrätherey, Mit Hanns-Wurst einem unglückseeligen Schiff-Knecht von Schulden gequälten Herren-Diener und endlich beglückten Amanten einer italienischen Servetta." Was hat Shakespeare sich nicht Alles, besonders vom deutschen Theater, müssen gefallen lassen! — Auch 1755 sucht Wallerotty wieder nach, seine „onärgerlichen mit Ballet und Sängereien ausgarnirten Haupt- und Staatsactionen" aufführen zu dürfen.

Mit Wallerotty war 1741 auch Kurz-Bernardon nach Frankfurt gekommen, der, neben Franz Anton Nuth als Harlekin, großes

Aufsehen erregte. Er sollte später (1767) die Wiener Posse nach Norddeutschland übertragen, in welchem Jahre er seine Bernardonstücke: Die Teufelsmühle; Der 30jährige ABC-Schütz ꝛc., doch auch die Hauptaction: „Das lastervolle Leben und erschröckliche Ende des weltberühmten Erz-Zauberers Doctor Joannis Fausti, professoris Wittenbergensis" zur Aufführung brachte. Noch in demselben Jahre wurde von ihm auch Minna von Barnhelm gegeben — so dicht und hart stießen die Haupt- und Staatsactionen, die Harlekinaden und das neuerstandene Drama auf einander.

Auch eine mir erst nachträglich zugänglich gewordene kleine Schrift: „Zur Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Lustspiels von Dr. Wilhelm Creizenach, Halle 1879" fordert zu einigen Zusätzen auf.

Zu S. 332. „Die verkehrte Welt" von Ulrich von König — ist, nach Creizenach, kein Originalwerk, sondern nach dem Singspiel des théatre de la foire Le monde renversé bearbeitet.

Zu Seite 340. 1. Hälfte. Dies gilt auch von „Die Pietisterei im Fischbeinrock" der Frau Gottsched. Dies Stück ist eine freie Bearbeitung von Bougeant's gegen die Jansenisten gerichtete Femme docteur. Die Verfasserin verlegte den Gegenstand in deutsche Verhältnisse und wendete die Satire des Stücks gegen die Pietisten Möglicher Weise gab Gottsched, der das französische Original seiner zukünftigen Frau noch als Mädchen zugeschickt hatte, auch zu dieser Nationalisirung des Stoffs die Veranlassung, da er seine Uebertragung der Evremont'schen Satire „Die Opern" in ähnlicher Weise behandelt hat. Aus diesem Allen erhellt, wie sehr Gottsched auch um die Entwicklung des deutschen Lustspiels bemüht war. Zur „Hausfranzösin", welche nach Danzel auf Lessing's „Alte Jungfer" eingewirkt haben soll, erhielt Frau Gottsched die Anregung durch Holberg's Jean de France. Danzel giebt noch „Die ungleiche Heirath" und „Das Testament" als Originallustspiele dieser Schriftstellerin an.

Zu S. 342. Koch? hat auch französische Lustspiele übersetzt, ja ist in der Uebersetzung des neuen weinerlichen Lustspiels vielleicht allen Anderen vorausgegangen, da Gottsched in der Vorrede zu seinem

sterbenden Cato (1732) bereits seiner Uebersetzung des philosophe marié gedenkt. Gottsched stellte sogar, wenigstens später, Destouches über Molière. (Deutsche Schaubühne Bd. VI. Vorrede.)

Zu S. 287. Nach Creizenach würde die in Nürnberg 1694 erschienene Uebersetzung Molière'scher Lustspiele mit dem Histrio Gallicus comicus satyricus identisch sein. Er hält es für sehr unwahrscheinlich, daß Velthen daran betheiligt war. Eine 1700 erschienene 2. Auflage enthielt ebenfalls noch keins der Verslustspiele, erst die dritte, 1726 erschienene Auflage bringt La princesse d'Elide, Les amants magnifiques und den Tartüffe, aber nur in Prosaübersetzung.

Zu S. 345. Creizenach erklärt die Ueberlieferung von der Verbrennung des Hanswursts auf der Bühne für nicht hinlänglich sichergestellt, da es drei ganz verschiedene Versionen des Vorfalls gäbe. Dies ist richtig. Insbesondre wurde in einer späteren Zeit (1760) Gottsched's Antheil daran entschieden in Abrede gestellt, allerdings von ihm befreundeter Seite. Etwas ist aber jedenfalls an der Sache. Nahmen doch Neubers wiederholt das Verdienst in Anspruch, den Hanswurst von ihrer Bühne verbannt zu haben. Freilich spielt, wie Creizenach nachgewiesen, die Neuber schon 1734 in einem ihrer vielen allegorischen Vorspiele: „Ein deutsches Vorspiel. Leipzig 1734" darauf an.

Anderweite Zusätze und Berichtigungen.

Zu Seite 53. 1. Hälfte. Statt comoediae ac tragoediae aliquo (lies aliquot) ex nove (lies novo) et vetere testamentae (lies testamento), 1840, giebt Dr. Holstein den Titel Comoediae ac tragoediae aliquot ex novo et vetere testamento desumptae mit der Jahreszahl 1541, Gödeke ebenso mit Weglassung der 6 letzten Worte an, was also das Richtige ist, falls nicht zwei verschiedene Ausgaben davon erschienen sind.

Zu Seite 231. 1. Hälfte. Der volle Titel der hier angeführten Schrift ist Manuale contraversiarum hujus temporis Societatis Jesu theologi Mart. Becani.

Zu Seite 383. 1. Hälfte. Daniel Schiebeler schrieb auch einige größere Stücke, so „Die Haushälterin" in 5 Acten, welche 1771 in Berlin gegeben worden ist.

Zu Seite 391. 1. Hälfte. Die Stelle: „Auch am Alexandriner hat Lessing in diesen Stücken noch festgehalten" ist unverständlich, da sie sich nicht auf all diese Stücke, besonders nicht auf die vorgenannten Lustspiele Lessing's beziehen soll. Es muß also heißen: Auch am Alexandriner hat Lessing, wenigstens in seinen Trauerspielen, noch festgehalten. Die uns bekannten Lustspiele und Lustspielfragmente dieses Dichters sind alle in Prosa; dagegen ist nicht nur das 1748 entstandene Fragment des Trauerspiels Giangir und der mit Weiße gemeinsam übersetzte „Hannibal" Marivaux', und das Fragment seiner Uebersetzung von Crebillon's Catilina (1749), sondern auch das etwas spätere Trauerspielfragment „Henzi", d. i. also Alles, was wir von Tragödien Lessing's aus dieser Zeit kennen, in Alexandrinern geschrieben. Wie es sich hierin mit der Uebersetzung von Regnard's „Spieler" verhält, wissen wir nicht. Bemerkenswerth aber ist eine Notiz der Jenaischen Zeitung vom 18. October 1754, in welcher der nach dem Delisle'schen Lustspiele Les caprices du coeur et de l'esprit gearbeitete „Freigeist" von Lessing als Lustspiel in Versen angekündigt wird. Ist dies nur zufällig, oder weist es auf eine uns unbekannte Bearbeitung dieses Stückes hin? Versübersetzungen französischer Verslustspiele lagen übrigens seit länger schon vor. Creizenach nennt als das erste ihm bekannt gewordene Boursault's Esope à la cour von Reinbaben (Weimar, 1711).

Zu Seite 399. 1. Hälfte. Breithaupt's Renegat ist von mir auf Seite 383 nicht mit genannt worden. Er war das dritte der auf das Preisausschreiben Nicolai's eingesendeten Stücke und steht nicht wie S. 399 durch einen übersehenen Druckfehler zu lesen im 4., sondern im 2. Band des „Theater der Deutschen".

Zu Seite 410. 1. Hälfte. Minna von Barnhelm wurde schon am 28. Sept. 1767 von der Hamburger Entreprise gegeben; Döbbelin folgte damit am 21. März 1768 in Berlin.

Zu Seite 411. 1. Hälfte. Joh. Friedr. Löwen, geb. zu Clausthal 1729, gest. 1771 zu Rostock, hat außer dem Schäferspiel Die Spröde (1748) auch noch die Lustspiele „Das Räthsel", „Ich habe es beschlossen", „Mißtrauen und Zärtlichkeit", „Der Liebhaber von Ungefähr", ein Prosatrauerspiel Hermes und Nestan, sowie ein paar Vor- und Nachspiele, eine Abhandlung über die Beredsamkeit des Leibes

(1755), die auf Engel's Mimik eingewirkt hat, und den ersten Versuch einer Geschichte des deutschen Theaters geschrieben. Auch sein „Schreiben" an einen Freund über die Ackermann'sche Gesellschaft (1766) mag noch erwähnt werden.

Zu Seite 59. 2. Hälfte. Es ist wahrscheinlich, daß auch Lessing auf Maler Müller's „Gedanken über Errichtung und Einrichtung einer Theaterschule" Einfluß gehabt. Wenigstens weist Guhrauer (II. 556) darauf hin. Lessing hatte kurz vorher (1776) bei dem im Auftrage Joseph II. in Deutschland herumreisenden Schauspieler Müller ähnliche Gedanken in Anregung gebracht. „Jede Kunst — berichtet Müller, habe Lessing unter Andrem gesagt — muß eine Schule haben, in der frühesten Jugend durch gute Grundsätze vorbereitet und geleitet werden. Nur dadurch, durch eifriges Studiren und mühsamen Schweiß erwirbt sich der darin gebildete Schauspieler das Recht auf die Achtung und Ehre seiner Zeitgenossen." Doch wissen wir, daß Eckhof hieran schon weit früher gedacht und gearbeitet, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß er mit Lessing in Hamburg öfter darüber verhandelt haben wird.

Zu Seite 121 und Seite 342. 2. Hälfte sind die Anmerkungen zu umstellen, *) für **).

Zu Seite 163. 2. Hälfte. Oehlenschläger's Correggio, obschon zuerst deutsch geschrieben, erschien doch bereits 1811 in einer dänischen Uebersetzung von ihm und erst 1816 in deutscher Sprache im Druck. Er konnte daher auch nicht von Kind's „Van Dyk's Landleben" dazu angeregt worden sein. Eher waltete das umgekehrte Verhältniß ob. Künstlerdramen kamen übrigens schon früher in Deutschland in Aufnahme, so 1809 das Etienne'sche Lustspiel „Bruis und Palaprat", 1810 „Künstler's Erdenwallen" von J. v. Voß, 1811 „Raphael" von Castelli.

Zu Seite 207. 2. Hälfte. Weder Peter und Paul, noch Der General von Castelli sind Originalarbeiten. Beide sind nur aus dem Französischen übertragen. Dagegen scheinen noch „Abneigung aus Liebe", „Raphael", „Der Sie", „Eheliche Strafe" Originalarbeiten dieses Schriftstellers zu sein.

Zu Seite 330. 2. Hälfte. Es ist unrichtig, daß, wie hier angegeben, das Hebbel'sche Demetriusfragment zum hundertjährigen Geburtstag Schiller's in Wien gegeben worden sei, es war das Schiller'sche.

Zu Seite 356. 2. Hälfte. Hier ist noch **Ernst Wichert** zu nennen, welcher, nachdem er seinem „Unser General York“ die Dramen „Der Withing von Samland“ (1860), „Licht und Schatten“ (1861), u. A. hatte folgen lassen, mit dem Lustspiele „Ein Narr des Glücks“ in Wien einen Preis und etwas später mit dem Lustspiele „Ein Schritt vom Wege“, welches in den ersten Acten frische Originalität zeigt, großen Beifall erwarb. Ihnen folgten unter Anderen noch „Biegen oder Brechen“ (1874), „Die Realisten“ (1874) und „An der Majorsecke“ (1875).

Zu Seite 336. 1. Hälfte. Die Unterhandlungen, welche in Mannheim mit Lessing wegen Bildung eines Hof- und Nationaltheaters geschwebt hatten, waren so weit gediehen, daß die Art, wie es seine Gegner verstanden, die Sache wieder rückgängig zu machen, ihn empfindlich verletzte und er im gerechten Unmuth an den Leiter der ganzen Angelegenheit, den Minister von Hompesch, im April 1777 schrieb: „Ich darf Ew. Excellenz meine Antwort auf Dero Letztes vom 7. April nicht länger schuldig bleiben, da ich doch nur vergebens auf eine nähere Auskunft über die Seyler'sche Angelegenheit warte, welche vielleicht einiges Licht über meine eigne verbreiten könnte.“ „Wahrlich bedürfte ich auch eines solchen Lichts recht sehr, um weder gegen Ew. Excellenz ungerecht zu werden, noch mir den Vorwurf zuzuziehen, daß ich mich muthwillig durch Vorspiegelung und Intrigue als ein Kind behandeln lasse.“ „Denn nur einem Kinde, dem man ein gethanes Versprechen nicht gern halten möchte, drehet man das Wort im Munde um, um es glauben zu machen, daß es uns nunmehr ja freiwillig von diesem Versprechen lossage. Das Kind fühlt das Unrecht; allein weil es ein Kind ist, weiß es das Unrecht nicht auseinanderzusetzen.“ „Wenn mich denn aber Ew. Excellenz nur für kein solches Kind halten, so bin ich schon zufrieden. Ich werde mich auch wohl hüten, mit Auseinandersetzung eines so geringfügigen Handels Jemandem beschwerlich zu fallen. Nur eins muß ich mir dabei vorbehalten.“ „Ich bin nicht ohne Vorwissen des Herzogs von Braunschweig, in dessen Diensten ich stehe, nach Mannheim gereiset. Ich habe ihm sagen müssen, was für Versprechungen mir von dort aus gemacht worden, die ich anzunehmen kein Bedenken tragen dürfe. — Wenn er nun erfährt, daß aus diesen Versprechungen nichts geworden, was soll ich ihm sagen? —“ „Ihm Schritt für Schritt erzählen, wie die Sache gelaufen? — ihm

Schwan's, Ew. Excellenz und alle anderen gewechselten Briefe vorlegen — und ihn urtheilen lassen, was er will?" „Doch so neugierig wird der Herzog schwerlich sein; und ich besorge ganz ein Andres. Da zur Zeit so Manches von dem deutschen Theater geschrieben wird; da in Kalendern und Journalen der neuen Einrichtung des Mannheim'schen Theaters, ohne mich dabei zu vergessen, bereits gedacht worden: so kann es nicht fehlen, daß man der Fortsetzung derselben nicht ferner gedenken und mich dabei in's Spiel bringen dürfte." „Hier muß ich Ew. Excellenz meine Schwäche gestehen. Ich vergebe tausend gesprochene Worte, ehe ich ein gedrucktes vergebe. Auf die erste Sylbe, die sich Jemand über meinen Antheil an dem Mannheimer Theater gedruckt und anders entfallen läßt, als es sich in der Wahrheit verhält, sage ich dem Publico Alles rein heraus." „Denn darin belieben Ew. Excellenz doch wohl nur mit mir zu scherzen: daß ich demohngeachtet die Mannheimer Bühne nicht ganz ihrem Schicksal überlassen und von Zeit zu Zeit besuchen würde. Ich dränge mich zu nichts; und mich Leuten, die, ungeachtet sie mich zuerst gesucht, mir dennoch nicht zum Besten begegnen wollen oder können, — mich solchen Leuten wieder an den Kopf zu werfen, würde mir ganz unmöglich sein. Verzeihen Ew. Excellenz meine Freimüthigkeit."

Die sich auf Seyler im Eingang dieses Briefs beziehende Stelle erklärt sich daraus, daß Lessing diesen für das Mannheimer Theater empfohlen und Seyler, in Folge der mit ihm von Mannheim aus angeknüpften Unterhandlungen, seine Dresdner Stelle aufgegeben hatte und sich, weil man schließlich ohne Rücksicht auf ihn Marchand bevorzugt hatte, in mißlicher Lage befand. Lessing glaubte sich durch dies rücksichtslose und unwürdige Betragen selber mit bloßgestellt und schrieb auch in dieser Angelegenheit an den Minister. „Ich könnte, heißt es in diesem Brief, meines Theils mit einem kleinem desappointement (das ist der gelindeste Name, den ich dem Betragen gegen mich geben kann) schon vorlieb nehmen; aber ich möchte nicht gern auch noch so wenig beigetragen haben, wenn es auch nur durch eine bloße Empfehlung gewesen wäre, daß ehrliche Leute in Verlegenheit gesetzt würden, wovon sich die Großen freilich keinen Begriff machen können." Seyler, berichtet Guhrauer, erhielt nun zu seiner Schadloshaltung 1000 Reichsthaler. Und Lessing — nichts. „Doch nein. Lessing erhielt mit

einem Billet des Ministers ein Geschenk zur Vergütung der Reisekosten und ein schön vergoldetes und mit Leder überzogenes Kästchen mit dreißig kupfernen Medaillen." Wieland hat diese ganzen Verhältnisse in seinen Abderiten (2. Theil) satirisch gegeißelt.

Zu Seite 299. Am 13. Februar starb Richard Wagner in Venedig.

Druckfehlerberichtigungen.

1. Hälfte.

Seite	19	Zeile	8	von	oben	lies	ging	statt	gingen
„	25	„	15	„	„	„	studire	„	studirte
„	32	„	14	„	„	„	worauf	„	wofür
„	32	„	21	„	„	„	Macropedius	„	Mocropedius
„	37	„	4	„	unten	„	Eine Dichtung	„	Ein Gedicht
„	53	„	12	„	oben	„	Stücke	„	welche Stücke
„	54	„	17	„	„	„	durch	„	von
„	55	„	2	„	„	„	Gellio	„	Gallio
„	59	„	9	„	„	„	denselben	„	demselben
„	122	„	5	„	„	„	den	„	dem
„	171	„	8	„	„	„	Kanzelpathos	„	Kanzleipathos
„	181	„	8	„	„	„	und die	„	die
„	197	„	5	„	unten	„	publica	„	publico
„	221	„	4	„	oben	„	Eilenburg	„	Eißle
„	222	„	9	„	„	„	eines	„	ein
„	231	„	6	„	„	„	patris	„	patres
„	235	„	12	„	„	„	laureatus	„	laureata
„	243	„	16	„	„	„	bebt	„	lebt
„	245	„	19	„	„	„	Schoch	„	Schott
„	250	„	20	„	„	„	Gryphius	„	Ayrer
„	258	„	13	„	„	„	von Carolo	„	Carolo
„	258	„	15	„	„	„	Papinianus	„	Papiniano

Seite	265	Zeile	16	von	oben	lies	ihm	statt	dem seinen
„	266	„	14	„	„	„	Lustspiele angehören	statt	Lustspiele
„	287	„	17	„	„	„	welcher	statt	welche
„	297	„	8	„	unten	„	Papinianus	„	Papiniano
„	308	„	8	„	„	„	Dancourt, Campistron	statt	Daucourt, Campistro
„	310	„	2	„	oben	„	diesem	„	ihrem
„	367	„	16	„	„	„	commovente	statt	commoventa
„	371	„	3	„	„	„	Gottsched	„	Lessing
„	376	„	10	„	unten	„	1764	„	1704
„	380	„	17	„	„	„	Lustspiel	„	Stück
„	417	„	2	„	oben	„	Mords	„	Kindesmords
„	439	„	10	„	„	„	reiche	„	redliche

2. Hälfte.

Seite	3	Zeile	6	von	unten	lies	als	statt	wie
„	28	„	7	„	oben	„	welchen — genommen	statt	welche — erhalten
„	36	„	13	„	unten	„	sein	statt	mit seinem
„	64	„	17	„	„	„	feilte	„	feilt
„	69	„	3	„	„	„	ergriffen	„	begriffen
„	73	„	10	„	„	„	Oda	„	Ida
„	74	„	17	„	oben	lies	gewaltthätigen	statt	gewaltigen
„	77	„	7	„	„	„	Shakespeare'schem	statt	Shakespeare'schen
„	79	„	4	„	„	} lies	Boeck	statt	Beck
„	81	„	2	„	unten	}			
„	82	„	7	„	„	lies	seine	statt	auf seine
„	84	„	3	„	oben	„	ihr	„	ihm
„	91	„	14	„	oben	lies	desselben	statt	derselben
„	104	„	1	„	unten	„	Ersatz	„	Erfolg
„	107	„	14	„	„	„	schätzte	„	schützte
„	110	„	2	„	oben	„	gleichfalls	„	gleich ebenfalls
„	116	„	2	„	unten	„	ihm	„	für ihm
„	119	„	2	„	„	„	ihr	„	ihm
„	120	„	11	„	„	„	ideell	„	ideal
„	121	„	2 u. 3	„	„	„	Régnier statt Regner, Andrea statt Audrea		
„	124	„	4	„	„	„	sind sie	statt	ist sind
„	128	„	1	„	„	„	vor Rathenau	„	von Rothenaus
„	133	„	18	„	„	„	Jena	„	Weimar
„	153	„	9	„	oben	„	Pellegrin	„	Pellegrini
„	166	„	7	„	„	„	18	„	10
„	191	„	15	„	unten	„	Schlenzheim	„	Schleißheim
„	193	„	1	„	„	„	Müllner	„	Müller
„	207	„	15	„	„	„	1	„	6
„	209	„	15	„	„	„	Palffy	„	Stadion
„	210	„	1	„	oben	„	Gutierre	„	Gutiere

Seite	216	Zeile	6	von	unten	lies	1830	statt	1820
„	228	„	1	„	„	„	Elogius	„	Eligius
„	233	„	16	„	„	„	Düwecke	„	Dürwecke
„	234	„	7	„	oben	„	Erfindungskraft	„	Empfindungskraft
„	238	„	8	„	„	„	Staberliaden	„	Staberllieder
„	248	„	11	„	„	„	des	„	den
„	249	„	6	„	unten	„	Fürsten	„	Fürstin
„	252	„	2	„	oben	„	Boris	„	Borus
„	257	„	15	„	unten	„	in	„	von
„	268	„	4	„	oben	„	Edwin	„	Ewin
„	289	„	9	„	„	„	dem Lustspiele	„	den Lustspielen
„	291	„	10	„	„	„	all diesen	„	allen
„	296	„	11	„	„	„	Spohr	„	von Spohr
„	307	„	16	„	unten	„	zeigen	„	sehen
„	311	„	2	„	oben	„	Meinhold'sche	„	Meinhard'sche
„	312	„	5	„	unten	„	von	„	im
„	314	„	12	„	oben	„	Woltersdorf	„	Wolffersdorf
„	331	„	4	„	unten	„	früheren	„	älteren
„	337	„	11	„	„	„	hier herauf	„	hierauf
„	351	„	15	„	„	„	Efendi	„	Efends
„	360	„	13	„	„	„	Berlin	„	Paris
„	368	„	18	„	„	„	Die	„	Das
„	378	„	18	„	„	„	höhere — gerichtetem	statt	sichere gerichteten
„	380	„	8	„	oben	„	anderem	statt	anderen
„	389	„	4	„	unten	„	was	„	die
„	392	„	21	„	„	„	Vohs	„	Voß
„	404	„	16	„	oben	„	Trefflichkeit	„	Thätigkeit
„	411	„	16	„	„	„	überging	„	überging war

Register.

G. Pätz'sche Buchdr. (Otto Hauthal) in Naumburg a. S.

